



UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

CARRERA DE ARTES MUSICALES

Pop-fusión: Seis composiciones y cuatro arreglos de temas populares e interpretación en concierto.

*Trabajo de titulación previo a la
obtención del título de Licenciado
en Instrucción Musical*

AUTOR:

Milton Damián Motoche Castro
C.I.: 0105915813

DIRECTORA:

PhD. Arleti María Molerio Rosa
C.I.: 0923931950

CUENCA – ECUADOR

2017

RESUMEN

Dentro de la música popular se puede encontrar un sinnúmero de ramificaciones de géneros y estilos musicales, cada uno con sus raíces vernáculas de la región a la que pertenecen; sin embargo, el presente trabajo se remite al estudio de un género muy relevante dentro de la de la música de las masas: el pop en fusión con rasgos del blues, rock y funk.

El eje transversal de nuestro trabajo es la búsqueda de técnicas para la orquestación y composición de la música pop, que contribuyan a la realización de los arreglos musicales y las composiciones inéditas establecidas en el marco del proceso de graduación. Se consideran como dificultades notables, la falta de registros de documentos en cuanto a la composición de música pop; se ha tomado como referencia, el material tradicional académico en cuanto a la terminología y técnicas de composición y orquestación.

Es por ello que este documento pretende, obtener pautas para la elaboración de este tipo de música, revisando aspectos como: líricas, armonía, melodía, instrumentación.

Si bien la producción de los temas musicales pertenece a un contexto práctico, la elaboración de los mismos ha sido realizada bajo el análisis e investigación estructural de los temas referentes; por esta razón se establece como recomendación: tomarse el tiempo necesario para la asimilación y la correcta familiarización mediante la audición de los temas inmiscuidos, para luego realizar los respectivos análisis formales y disipar cualquier duda en cuanto al estilo musical que se está interviniendo.

Palabras claves: pop, música popular, arreglo, composición.

ABSTRACT

Within the music industry, one can find innumerable ramifications of genres and musical styles, each with its vernacular roots of the region to which they belong; However, the present work refers about the study of a very relevant genre within that of the music of the masses; The Pop in fusion with traits of the blues, rock and funk. The transversal axis of our work is the search for techniques for orchestration and composition of pop music, which contribute to the comprehension of musical arrangements and unpublished compositions established within the framework of the graduation process. It is considered as notable difficulties, the lack of records of documents regarding the composition of pop music, however as a reference it has been taken the traditional academic material in terms of terminology and techniques of composition and orchestration.

That is why this document seeks, to obtain guidelines for the elaboration of this type of music; Revising aspects such as: lyrics, harmony, melody, instrumentation, etc.

Although the production of the musical themes belong to a practical context, the elaboration of them have been carried out under the structural analysis and research of the referring subjects, for this reason it is established as a recommendation, take the necessary time for the assimilation and the correct familiarization by hearing the issues involved, then perform the respective formal analyzes and dispel any doubt as like the musical style that is being examined.

Keywords: Pop, popular music, arrangements, composition.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO 1: PRODUCCIÓN ACTUAL.....	14
1.1 Estudio contextual del repertorio seleccionado.....	14
1.2 Exponentes analíticos utilizados en el contexto del trabajo	16
1.3 Análisis crítico, formal e interpretativo de una obra como modelo de estudio.....	20
1.4 Generalidades de los arreglos seleccionados	23
CAPÍTULO 2: PRODUCCIÓN ORIGINAL	30
2.1 Caracterización general de las composiciones	30
2.1.1 Análisis formal y ornamental de una obra como ejemplo de modelo de estudio	31
2.1.2 Generalidades de las obras compuestas	34
2.1.3 Criterios interpretativos generales del repertorio para el concierto	41
BIBLIOGRAFÍA.....	47
ANEXOS.....	51
4.1 Partituras score de todo el repertorio	51

ÍNDICE DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1.....	32
GRÁFICO 2.....	33
GRÁFICO 3.....	33
GRÁFICO 4.....	34
GRÁFICO 5.....	35
GRÁFICO 6.....	36
GRÁFICO 7.....	37
GRÁFICO 8.....	38

INDICE DE TABLAS

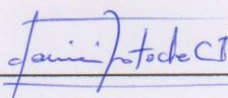
TABLA 1.....	26
--------------	----



Universidad de Cuenca
Clausula de derechos de autor

Milton Damián Motoche Castro, autor del Trabajo de Titulación "Pop fusión: seis composiciones y cuatro arreglos de temas populares e interpretación en concierto", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de (título que obtiene). El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 22 de junio de 2017



Milton Damián Motoche Castro

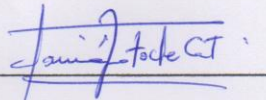
C.I: 0105915813



Universidad de Cuenca
Clausula de propiedad intelectual

Milton Damián Motoche Castro autor del Trabajo de Titulación "Pop fusión: Seis composiciones y cuatro arreglos de temas populares e interpretación en concierto", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 22 de junio de 2017



Milton Damián Motoche Castro

C.I: 0105915813

Agradecimientos

Al creador de todas las cosas, por permitirme desempeñar en lo que más amo hacer en la vida y por darme la fuerza necesaria para culminar un propósito más en mi vida profesional. A mis padres por su lucha diaria durante toda la vida, pilares fundamentales que siempre estuvieron proporcionándome conocimientos y buenos valores para alcanzar cada objetivo.

De manera muy especial quiero agradecer a la PhD. Arleti Molerio R. Tutora del presente trabajo, por brindarme apoyo incondicional, además de impartir sus conocimientos de manera eficaz y con calidad humana durante todos los años de estudios universitarios. A todos mis maestros y a la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, por todos los conocimientos y experiencias vividas, sin duda la mejor etapa de mi vida.

Dedicatoria

Dedico el presente trabajo a mis hermanos y abuela, que colaboraron en cada circunstancia, acompañándome durante todo el proceso universitario. A mis padres, Milton Motoche Torres y Norma Castro Cobos ejes imprescindibles en mi vida. A Tamara Villavicencio, mi compañera, por todo el cariño, los consejos y por estar pendiente de cada circunstancia y detalle en la elaboración del presente trabajo.

INTRODUCCIÓN

En la actualidad, diversos exponentes musicales de la ciudad de Cuenca, Ecuador, entre los cuales se encuentran, “Difícil de creer”, “Irmão” o “Rebeca”, exponen música pop-fusión en diferentes espacios públicos y privados de la urbe, cada uno con su género musical y sello artístico característico. La búsqueda de nuevas sonoridades, timbres y estéticas ha conllevado a que varios géneros se hayan visto en la necesidad de fusionarse con otros, enriqueciendo así su calidad musical (armónica, melódica, rítmica y de textura), aspectos que realzan el nivel técnico de composición de una obra musical, aportando un interesante panorama a la música popular¹ de la región.

Es conocido que la ciudad de Cuenca se caracteriza por un alto nivel cultural e interpretativo, en cuanto a agrupaciones y artistas que trabajan por mostrar y compartir sus composiciones con el público y lo hacen de una manera eficiente, tomando en cuenta los esporádicos obstáculos que se interponen en la carrera musical de un artista, como la falta de conocimiento sobre “la mezcla de comunicaciones de marketing” (Kotler & Armstrong, 2013) o la falta de apoyo de la empresa pública y privada.

Por otro lado, desligado del marketing y de las relaciones públicas, se encuentra el ámbito técnico de composición; este enfrenta un gran problema en el momento de la creación de canciones pop: la falta de bases teóricas-conceptuales y reglas para la estructura de la composición y orquestación de dicho género. De esta situación problemática, se deriva el siguiente **problema científico**:

¿Cómo componer y orquestar temas pop en fusión con formas del blues, jazz, rock y funk, para interpretar en un concierto?

Desde que pudo registrarse el audio en un dispositivo, lo cual después permitió reproducirlo, la música empezó a difundirse y a evolucionar de una manera sorprendente alrededor del mundo. A inicios del siglo XX en Norteamérica, empezaron a comercializarse

¹ “Para algunos críticos la aparición de lo popular en música puede considerarse un cisma de la época romántica, una lucha entre los cultivadores del género puro para las élites y un tipo intermedio, dirigido, mecanizado y estandarizado para el consumo de la masa”.(Pereira Salas. (1957). *Historia de la Música en Chile*. Ed. Cit.).

grabaciones de blues, jazz y demás géneros que partían de manifestaciones populares, relacionadas a hechos históricos culturales que reflejaban el sentir de las masas.

El pasillo, el bolero, vales y demás géneros provenientes de raíces vernáculas, eran los ritmos predominantes en nuestros territorios a mediados del siglo pasado, los cuales contaban con un nivel muy alto de popularidad. En las décadas posteriores y con influencias de nuevos géneros populares como el rock, funk, disco, la música llega a generar un crecimiento en sus pautas para el consumo del público; las industrias discográficas y los medios de comunicación tienen un papel relevante en la difusión de la música, llegando a obtener grandes regalías debido a los productos musicales expuestos en el mercado. (Freire, 2013).

Actualmente, la cantidad de exponentes de pop, torna un tanto complicado la exploración detallada de todas las propuestas existentes; sin embargo, resaltan ciertas agrupaciones y cantantes que han sabido mantenerse activos en el quehacer musical; los mismos han sido tomados en consideración para la selección del repertorio a interpretarse en el concierto de la propuesta enunciada.

En este contexto, el **objetivo general** del trabajo investigativo y práctico consiste en: “Crear y orquestar 10 obras de música pop-fusión para ser interpretada en el concierto de grado”.

Los **objetivos específicos** del desarrollo del trabajo se enmarcan de acuerdo a los siguientes aspectos:

1. Presentar el arreglo de 4 obras utilizando el criterio estilístico pop- fusión, exponiendo en un ejemplo los procedimientos compositivos utilizados en el arreglo seleccionado como modelo de estudio.
2. Componer 6 obras en las cuales se utilice el criterio estilístico de pop-fusión.
3. Realizar scores de todas las obras interpretadas en el concierto.
4. Interpretar en un concierto las obras trabajadas.

El sustento teórico crítico de las propuestas, se orienta bajo los enfoques de los siguientes autores, quienes reflejan conceptos afines a la propuesta planteada:

1. Claudio Gabis y su libro *Armonía funcional*; este realiza aportes con aspectos de uso de cadencias, progresiones (diatónicas, menores, con dominantes), transportes de tono de progresiones, además con temas de interpretación modal del blues, el blues menor, cadencia *two-five*, ciclos de relación, cadencias modales, entre otros temas que forman la base armónica fundamental para efectuar este trabajo compositivo.
2. El texto *Teoría musical y Armonía moderna* de Enric Herrera contribuyó con criterios de modulación, sistema de cifrados, resolución de tensiones, tendencias melódicas, relación escala- acorde, cadenas y cadencias, entre otros.
3. Otro de los textos que ha proporcionado información para la elaboración de este trabajo, es el libro de Jamey Aebersold, *Cómo improvisar y tocar Jazz*; el mismo ha ayudado en temas relacionados con: improvisación, desarrollo de creatividad, escala bebop, desarrollo melódico, y elementos interpretativos que complementan la parte práctica.

Con este trabajo se pretende demostrar competencias para la composición, orquestación e interpretación de música pop fusionada con formas de blues, jazz, rock y funk, mediante la construcción un marco teórico-metodológico para la composición y orquestación de obras de pop-fusión, documentando y analizando casos representativos nacionales e internacionales. Se realizarán 6 obras inéditas de pop-fusión y se orquestarán 4 temas del repertorio internacional en estilo pop-fusión, fundamentando la unidad estilística de estos y definiendo los principios para su construcción e interpretación en un concierto.

El proyecto se basa en parte, en el enfoque analítico que busca la información necesaria para constatar las tendencias y procesos musicales actuales que influyen en la creación de música pop fusión y por otra, en los aspectos interpretativos relacionados a la ejecución del repertorio.

Entre los métodos del nivel teórico se emplean los siguientes:

Analítico-Sintético: Análisis de las obras escogidas para realizar los arreglos y su presentación en el concierto de graduación. Este método sirve para determinar los recursos

armónicos y melódicos que se pueden utilizar en el arreglo de cada obra, además de sintetizar las técnicas y criterios compositivos a utilizar en el repertorio seleccionado.

El histórico-lógico: Se realiza un análisis histórico de grupos o solistas que han trascendido en el género Pop, para contextualizar la postura estilística en los arreglos y las composiciones sugeridas en el trabajo.

Del nivel empírico se emplea:

El análisis de documentos: Se analizan tratados de instrumentación y armonía (documentados en el marco teórico y en la bibliografía) existentes para la elaboración de arreglos y adaptaciones musicales del repertorio a interpretar. De igual manera se estudian diferentes versiones sonoras para construir un ideal estético concordante en las obras seleccionadas para el repertorio.

Las partituras de composiciones y arreglos se realizan, tomando en cuenta el formato de banda con el cual se presenta el concierto final; en este caso, la banda cuenta con los siguientes instrumentos: guitarra acústica, bajo, guitarra eléctrica, batería y voz. Los scores se adjuntan en los anexos en formato *finale*.

Fases de la investigación:

Fase 1- Estudio y análisis del contexto musical referente a la música pop y al repertorio seleccionado.

Fase 2- Realización de 4 arreglos utilizando criterios compositivos que emplean la fusión de diferentes géneros como el funk y el blues.

Fase 3- Composición de las 6 obras para ser interpretadas en el concierto. Selección de criterios compositivos a emplear. Caracterización del conjunto instrumental.

Fase 4- Proyección de la interpretación del repertorio en el concierto de graduación.

El presente trabajo cuenta con la siguiente serie capitular:

Capítulo 1: Producción Actual.

- 1.1 Estudio contextual del repertorio seleccionado.
- 1.2 Exponentes analíticos utilizados en el contexto del trabajo musical.
- 1.3 Análisis crítico, formal e interpretativo de una obra como ejemplo de modelo de estudio. (Criterio de selección de las obras)
- 1.4 Caracterización de los arreglos seleccionados.

Capítulo 2: Producción Original.

- 2.1 Caracterización general de las composiciones.
 - 2.1.1 Análisis formal y ornamental de una obra tomada como modelo
 - 2.1.2 Generalidades de las obras compuestas
 - 2.1.3 Criterios interpretativos generales del repertorio para el concierto

3: Conclusiones

4: Anexos

- 4.1 Partituras score de todo el repertorio

CAPÍTULO 1: PRODUCCIÓN ACTUAL

1.1 Estudio contextual del repertorio seleccionado

En esta sección se realiza una descripción de las tendencias estilísticas aplicadas al objeto de estudio, conectando las aplicaciones necesarias para el entendimiento de la realización de las composiciones y arreglos. Se abordan temas acorde con los elementos propios de los géneros sobre los cuales se ha trabajado, para la elaboración de los arreglos y las composiciones. El género que es tratado como eje transversal en las composiciones de este trabajo es el género *pop*.²

*Licks*³ de blues⁴, armonías de *jazz*⁵, ritmos de música africana, colchones armónicos del *funk*⁶, entre otras características, son parte esencial de la música *pop*. Es posible que una de las razones, por las cuales este tipo de género contiene estas características, se deba a que el *pop* es considerado como una ramificación de la música popular norteamericana de los 60's representado por el *rock'n roll*, movimiento musical que marcó el siglo XX, al contener este, detalles y formas de los géneros de principios del mismo siglo como el *jazz* y el *blues*, igualmente producto del sincretismo musical que se dio en Norteamérica (Freire, 2013).

² Los autores y estudiosos de música David Hatch y Stephen Millward definieron la música pop como “un cuerpo de la música, el cual es distinguible de lo popular, jazz y música folk”. (Tomado de: Calderón. (2013). *Formas y estilos musicales*. Ed. Cit.)

³ Se trata de los patrones generalmente utilizados para puntear la guitarra u otro instrumento de cuerdas. Estos patrones se basan sobre una escala determinada. (Tomado de: Crea Música. Ed. Cit.).

⁴ El blues se caracteriza por tener una estructura armónica básica que sirve de articulación. Aunque hay variaciones por contracción (ocho compases) o expansión (dieciséis o veintidós compases), el modelo más utilizado es el blues de doce compases. El primer grado es la tónica, y se prolonga durante los cuatro primeros compases. En el quinto y el sexto compás se produce un cambio al IV, se vuelve al I para finalmente realizar un paso al V, después al IV, una vuelta al I y un cierre en el V.

Se trata de una estructura cíclica que puede alargarse sin límite y cuyo lenguaje se basa más en la simplicidad y la comunicación que en el virtuosismo o exhibición. A menudo, los acordes utilizados son de séptima [7] (es decir, están formados por cuatro notas; la nota fundamental, la tercera, la quinta y la séptima menor) y contribuyen a dar tensión a la música. Además, el tratamiento rítmico contribuye a generar una sensación de movimiento. (Tomado de: Blues Vibe. Ed. Cit.).

⁵ El jazz es una forma de arte musical que se originó en los Estados Unidos mediante la confrontación de los negros con la música europea. La instrumentación, melodía y armonía del jazz se derivan principalmente de la tradición musical de Occidente. El ritmo, el fraseo y la producción de sonido, y los elementos de armonía de blues se derivan de la música africana y del concepto musical de los afroamericanos. (En: Berendt, Joachim-Ernst. (1998). *El jazz de Nueva Orleans al jazz rock*. Ed. Cit.).

⁶ El funk, hijo del soul y el rhythm'n'blues, representó una verdadera revolución musical, llevando el ritmo a primer plano. A la vez, en un momento de lucha por los derechos civiles y contra el racismo en los Estados Unidos, se convirtió en su banda sonora enunciando “I’m black and I’m proud!” (“Soy negro y estoy orgulloso!”). (En: López, L. (s/f). *Nacion Funk*. Ed. Cit.).

Se considera una de las características peculiares externas de la música pop, la difusión de la misma, debido a que está hecha para su consumo por parte de las masas. Como se mencionó, dicho género nace como una derivación de los estilos populares de Estados Unidos e Inglaterra, con bandas que llegaron a traspasar barreras de popularidad; sin embargo, con el tiempo se fueron estableciendo las bases y creando una identidad; además, al tomar técnicas de otros géneros, generó así una constante evolución en cuanto a la composición y orquestación.

En la década de los 80, la música *Disco* proporcionó nuevas pautas y agregó elementos de gran importancia para el desarrollo de la música que nos ocupa; la tecnología cumplió un papel muy importante, las composiciones contenían efectos especiales y ritmos realizados con procesadores electrónicos que le daban un color tímbrico muy característico a las composiciones. De ahí en adelante, surgieron varios exponentes que llevarían a la música pop estadounidense a atravesar fronteras internacionales. Latinoamérica se vio influenciada por esta corriente musical que, de cierta manera, marcaba las pautas para la elaboración de nueva música, avalada en su mayoría por las industrias musicales.

En la actualidad, la fusión es cada vez más notoria; nuevos géneros y propuestas de todo tipo, exponentes de diversas regiones, *featurings* entre otros aspectos, han marcado de cierta manera a la música pop latinoamericana.

Dentro del marco de estudio que corresponde revisar, las técnicas de composición de música pop no están establecidas del todo, de ahí que resulte complejo enunciar técnicas específicas para creaciones de este tipo. Sin embargo, se puede partir de detalles elementales en base al análisis y comprensión de obras destacadas. Entre ellos, el sistema tonal, recurso valioso al momento de crear una canción, aunque existen compositores que recurren a creaciones modales donde; de acuerdo con nuestra percepción, la armonía de este género se torna más compleja y poco asimilable para el público.

Por otro lado, el orden estructural de las composiciones no está establecido, depende del gusto y el criterio estético del compositor para realizarlas, dándose así varias posibilidades:

1. Existen compositores que acostumbran a crear una base armónica, sobre ella trabajan una melodía, añaden las líricas y finalmente realizan arreglos para su producción.
2. También hay artistas que proceden en sentido contrario; empezando con las líricas e incorporando después, una melodía con su debida armonía.

Para un estudio más detallado, posteriormente se realizarán breves análisis de composición y orquestación de una obra tomada como ejemplo, revisando también su forma.

1.2 Exponentes analíticos utilizados en el contexto del trabajo

Para una comprensión integral de las cualidades más importantes de la música pop fusionada con otros géneros, se ha realizado la elección de cuatro compositores diferentes, cada uno con su estilo y sello artístico característico definido. Las características musicales mencionadas a continuación, se han realizado en base a las audiciones de las obras -consideradas más relevantes- de cada artista:

1.Alex Sintek

Alex Sintek es un compositor y cantante mexicano, cuyos trabajos han sido realizados con influencias de funk, rock y disco. Su instrumento predilecto es el teclado y sus composiciones -en su mayoría- son realizadas con orquestaciones para formato banda; es decir, batería, bajo, guitarras y teclados. Durante toda su juventud añoró poder exponer su música a grandes públicos, fundó algunas bandas musicales, entre ellas, “Aleks Sintek y la gente normal”, aunque luego dejaría la banda para iniciar su carrera como solista.

En la parte musical, los teclados se llevan el protagonismo de sus composiciones, usando la tecnología, recurrentemente, para conseguir timbres y efectos especiales como *reverberación*⁷, *delay*; estos le dan su sello personal. Otra particularidad esencial en sus creaciones, es la complejidad en los arreglos de voces de las canciones, demostrando su habilidad para la armonía y al obtener un resultado interesante desde el aspecto tímbrico.

⁷ La reverberación es un fenómeno acústico natural que se produce en recintos más o menos cerrados por el cual a la señal original se le van sumando las diferentes ondas reflejadas en las paredes del recinto con un retardo o *delay* generado básicamente por la distancia física entre la fuente de sonido original y las paredes del recinto. (Tomado de: *Hispasonic*. Ed. Cit.).

En sus composiciones, el bajo es utilizado como recurso de acompañamiento, empleando ritmos con cuerpo, que complementan el golpe de las baterías, influenciadas mayormente por el género funk. En otras obras, como “Sexo, pudor y lágrimas” (1999), las baterías son creadas digitalmente, en plataformas especiales que le dan un ambiente electrónico a la composición.

De la misma manera empleada con el bajo, los arreglos de guitarra en sus composiciones, incluyen ritmos de funk; sencillas figuraciones rítmicas en tesitura alta y con efectos como distorsión y *chorus*⁸, parte fundamental de la rítmica de las canciones, las que aportan al color final de la instrumentación.

Existen variaciones en cuanto al subgénero de composición, aunque la mayor influencia en Aleks Sintek es el funk y el jazz, también ha escrito obras en género balada, donde las líricas desempeñan un rol importante, así como la sutileza con la cual son ejecutados los instrumentos y su densidad armónica.

Dentro de las composiciones relevantes de Aleks Sintek sobresalen: “Mis impulsos sobre ti” (1993), “Sexo, pudor y lágrimas” (1999), “De noche en la ciudad” (2001), “Por volverte a ver” (2001), “Te soñé” (2001) y “Duele el amor” (2004).

2. Alejandro Sanz

Otro de los exponentes, influyentes en el trabajo realizado es el cantautor español Alejandro Sanz; su trayectoria de varios años lo ha llevado a situarse en los más altos sectores, obteniendo distinciones por sus composiciones e interpretaciones. Su creación está basada principalmente en la balada, con influencias de rock, jazz, flamenco, soul. La densidad instrumental es uno de los aspectos que se destaca en los arreglos, trabaja los

⁸ Un chorus (que podemos intentar traducir por efecto ‘conjunto’) es una unidad de efecto que a partir del sonido de un solo instrumentista trata de simular la sensación de que son dos o más pretendiendo tocar lo mismo (tocar en unísono). (Tomado de: *Hispasonic*. Ed. Cit.).

matices de manera prolija, formando diferentes impresiones sonoras, conforme avanzan las partes de la forma de la obra.

El piano es utilizado, en la mayoría de sus composiciones, como instrumento ejecutor de las melodías principales y también llevando la armonía. En el bajo se registran arreglos con influencias de rock y jazz, con un sonido voluminoso que no solo sigue el ritmo del bombo de la batería, sino únicamente lo usa como base para -a partir de aquello- desarrollar motivos melódicos como *lead-ins*, *fillers* y *tails*⁹, los que contrastan con otras melodías en voces y solos.

Es además una cualidad representativa, que sus composiciones adquieran una notable influencia de la música popular española: el flamenco en las guitarras y cadencias, y el Cante jondo¹⁰ en las voces e interpretación, como parte de su sello artístico. Sus armonías y arreglos giran en torno a la armonía tradicional del jazz, utilizando como eje transversal la música autóctona española andaluza, adoptando también rasgos de pop y balada. Entre sus obras destacadas tenemos: “Si tú me miras” (1993), “La fuerza del corazón” (1995), “Mi soledad y yo” (1995), “Aquello que me diste” (1997), “Alma al aire” (2000) y “No es lo mismo” (2003), entre su extensa obra.

3. Jorge Drexler

Entre diversos compositores, se ha obtenido influencia sustancial del cantante uruguayo Jorge Drexler. Con una extensa trayectoria en el ámbito musical, ha sido reconocido por trabajar con un sin número de artistas en producción y creación de obras. Obtiene influencias del pop, folk, balada, rock alternativo, entre otras. Sus producciones musicales siempre están acompañadas por sonidos electrónicos, los cuales complementan sus

⁹ Kawakami. (1975). Guía práctica para arreglos de la música popular. Ed. Cit.

¹⁰ El cante jondo, acercándose a los primitivos sistemas musicales de la India, es tan solo un balbuceo, es una emisión más alta o más baja de la voz, es una maravillosa ondulación bucal, que rompe las celdas sonoras de nuestra escala atemperada, que no cabe en el pentagrama rígido y frío de nuestra música actual, y abre en mil pétalos las flores herméticas de los semitonos. (En: García Lorca, Federico. 1922. *Poemas del cante jondo*. Ed. Cit.)

armonías y generan un timbre especial que lo caracteriza y lo hace reconocible en medio de otros exponentes.

Uno de los timbres a los que más acude, es al de la guitarra; la mayoría de sus obras contienen pasajes enteros y acompañamientos con este instrumento, que resaltan y le dan un estilo rústico y contrastando a su vez con *loops*, ¹¹ como secuencias de baterías realizadas en ordenador y efectos en las voces o sonidos de la naturaleza. Utiliza, como la mayoría, armonías tradicionales de pop y jazz, las que notoriamente son representadas en sus arreglos corales y constituyen parte importante del resultado final de sus composiciones.

Sus líricas representan sucesos cotidianos y diversas maneras de pensar el amor; estas son plasmadas sobre melodías sencillas sin mucha figuración y con notas pedales que se repiten sobre una armonía muy fluida. La rítmica de sus composiciones contienen un tinte fresco, influenciados en el bossa nova, rythm and blues y funk.

Incluye además, instrumentos melódicos que aportan y enriquecen el timbre final de la composición como: cuerdas frotadas, armónicas, vientos y percusión. Entre las obras más destacadas tenemos: “Al otro lado del río” (2004), canción que lo llevo a ser ganador de un Oscar, “Amar la trama” (2010) y “Todo se transforma” (2014).

4. Fito Páez

De la misma manera, otro artista cuyas composiciones han servido de influencia musical para componer, ha sido Fito Páez, músico y compositor argentino con gran trayectoria en el rock de su país. La influencia de música británica en él y en sus creaciones, refleja la rebeldía del pueblo argentino de décadas pasadas.

Es uno de los precursores del Rock nacional argentino, junto a otros exponentes como Charly García, Luis Alberto Spinetta, entre otros. En sus composiciones se plasman claramente rasgos del rock, ornamentos, ritmos, pedales, etc. Los pasajes del bajo llevan un

¹¹ En el lenguaje musical, un *loop* es un archivo de audio que se repite dentro de una composición, de forma tal que el final y el principio de la secuencia se encuentran en el mismo punto. (Según: Aguiló, Ignacio. (s/f). “A parte rei”. Ed. Cit.).

estilo funk complementado con el bombo de la batería, y son estos la base rítmica de sus composiciones.

Uno de los recursos a los que acude frecuentemente en sus obras, es al manejo del piano como instrumento principal, aportando a la armonía con pasajes concernientes a las formas básicas del blues; los solos de guitarra y arreglos, prosperan al timbre final de sus obras, obteniendo un carácter fresco y jovial, característica primordial de su repertorio musical.

La utilización de coros cimentados en el *Góspel*¹² es utilizado constantemente, y marca la influencia que tiene en el compositor, la música afroamericana. En la mayoría de temas, acude al manejo de voces femeninas que sirven de colchón armónico de los coros finales de las obras y se presentan en forma de pregones, alternando una frase varias veces, mientras la voz principal interactúa con ellas.

“El amor después del amor” (1992), “Circo beat” (1994), “Mariposa technicolor” (1994), “Dar es dar” (1996), “Al otro lado del camino” (1999), entre otros, son temas que abarcan estas características y han llevado al artista a ser acreedor de varios reconocimientos internacionales.

1.3 Análisis crítico, formal e interpretativo de una obra como modelo de estudio

En este aspecto comenzaremos exponiendo los criterios de selección del repertorio, posteriormente realizamos un análisis crítico formal de una de las obras y la aplicación de la misma a la interpretación final en el concierto.

¹² La música góspel nace en los Estados Unidos a mediados de la primera mitad del siglo XX en las iglesias afroamericanas. Surge de la fusión de dos corrientes o géneros musicales: Los spirituals, cantos de fe y esperanza de los esclavos negros que habían abrazado la fe cristiana, y los himnos tradicionales de las iglesias “blancas”, cuya rica tradición aún perdura. Estos himnos comenzaron a crecer con fuerza a partir del movimiento impulsado por John Wesley, que, aunque conocido como el padre del metodismo, puede considerarse el iniciador del movimiento evangélico moderno. (En: Bedrossian. (2010). “Qué es la música gospel”. Ed. Cit.)

Los temas han sido seleccionados sobre la base de varios parámetros, teniendo en cuenta el manejo de la *zona de desarrollo próximo*¹³; es decir, la dificultad de interpretación del repertorio va de acuerdo con las posibilidades de ejecución vocal e instrumental como:

Tesitura.- Las obras musicales a interpretar se establecen en un registro cómodo para la ejecución vocal del intérprete del concierto. Con esta base se ha logrado realizar los arreglos de forma pertinente, y considerar los límites de tesitura del registro de la voz tenor.

Idioma.- Se han seleccionado temas en lengua materna: el español. Esto nos facilita obtener una visión clara de los principios de articulación del lenguaje.

Respiraciones.- Las canciones elegidas nos han permitido desarrollar la respiración de una manera adecuada y, habiéndolas automatizado, se ha podido –progresivamente– generar otros tipos de tiempos respiratorios, realizando cambios en el fraseo de la melodía que lleva la voz, lo cual ha implicado un replanteo de las posibilidades respiratorias del intérprete.

El Estilo.- Representa un punto muy importante, ya que el estilo de canto de los artistas seleccionados, ha servido de influencia musical para la creación del material original de este trabajo, de una manera coherente.

Formato.- Si bien los ensambles trabajados en las producciones existentes seleccionadas, contienen un nivel considerable de densidad instrumental, la base del repertorio utilizado para la realización de la propuesta contiene el mismo formato de banda, usado en los arreglos.

Para el mejor entendimiento de estos procesos creativos, se ha realizado el análisis de un tema tomando como ejemplo de referencia compositiva, “Dar es dar” (1996) de Fito Páez.

1. “Dar es dar”, Fito Páez.

¹³ La zona de desarrollo próximo es un concepto creado por Vigotsky: se refiere a la distancia que existe entre el desarrollo psíquico actual del sujeto y su desarrollo potencial. (En: González López, A. D., et al.. (2011). *El concepto zona de desarrollo próximo y su manifestación en la educación médica superior cubana*. Ed. Cit.)

La obra contiene facciones de rock, góspel y blues, su orquestación es trabajada bajo el concepto de ensamble tradicional de banda de rock, es decir: batería, bajo, guitarra acústica, guitarra eléctrica, piano, teclados con efectos, pandereta y coros. Su lanzamiento fue en el año 1996 y pertenece al disco *Euforia*, grabado en vivo.

Esta composición ha sido interpretada en varios conciertos importantes del artista, sin embargo se considera que una de sus mejores ejecuciones la efectuó en Madrid, durante la grabación en vivo del DVD, “No sé si es Baires o Madrid”, junto a varios artistas como Marlango, Pereza, Gala Evora, Ariel Rot, Mavi Díaz y Coki. Esta producción fue realizada el 24 de abril del 2008, en el Palacio de los Congresos.

Introduciéndonos en el análisis formal de la obra, esta cuenta con un compás 4/4, y una tonalidad en La mayor; consta de tres partes principales que se establecen generando alternancia entre ellas. Mantiene el ritmo de balada rock, con un formato estándar de banda: bajo, guitarras, teclados, batería y voz.

La parte A de la obra realiza una progresión base, que transita bajo el siguiente patrón: (I-V-VI-V-IV-I-II-V-I). Esta progresión es común en el pop y se basa en temas jazz estilo balada; cabe recalcar el uso de la técnica *two-five 14*, como cadencia final de la progresión.

El pre coro de la canción ha sido considerado como parte B, que realiza la siguiente progresión: (IV-V-VI-III-IV-V-II-V-I).

La parte C es atribuida al coro de la obra, y efectúa el siguiente patrón: (I-III⁷-VI-V-IV-V), el mismo que realiza repeticiones varias veces. En cuanto a la forma de la obra, utiliza el siguiente orden: A-B-A-B'-C; luego de esto, el tema realiza una repetición completa desde el inicio, para al final ejecutar un puente en un acorde con tensión, que en este caso es el I grado con séptima menor, que da características esenciales de formas de blues. Para concluir,

14 El *two-five*, (Dos- Cinco en castellano) es un módulo armónico formado por los acordes II⁷ y V⁷ del sistema diatónico. Su función principal es resolver en el acorde tónica del sistema, pero también puede actuar de manera independiente, aislado o formando cadenas dentro de una progresión. (En: Gabis, C. (2006). *Armonía funcional*. Ed. Cit. p. 162)

realiza la parte A nuevamente, disminuyendo la densidad instrumental, siendo el piano el único instrumento que acompaña a la voz.

Los instrumentos que intervienen en la canción pertenecen a un formato de banda de rock. En la parte A de la obra, la densidad instrumental es ligera, contiene: batería, bajo, guitarra acústica y piano. En la parte B, incluye un colchón armónico, llevado por un teclado eléctrico que aporta con notas pedales y el uso de inversiones en los acordes, encadenando la armonía y subiendo el matiz de la obra. En el coro, la densidad instrumental aumenta, añadiendo nuevamente al teclado eléctrico, una pandereta en el área de percusión y coros que interactúan con la voz principal.

1.4 Generalidades de los arreglos seleccionados

Para el análisis se han seleccionado las composiciones siguientes: “Por volverte a ver” (2001) de Aleks Sintek; “Dar es dar” (1996) de Fito Páez; “Todo se transforma” (2014) de Jorge Drexler y “Aquello que me diste” (1997) de Alejandro Sanz.

Las técnicas más comunes utilizadas en cada uno de los arreglos, han estado basadas en los criterios de selección de temas como el cambio de tonalidad, disminución de densidad instrumental en la mayoría de temas, debido al formato de banda establecido con anterioridad. Los arreglos contienen cambios en cuanto a forma, rítmica, se incluyen pasajes melódicos característicos del blues, realizado por la guitarra eléctrica y acústica. Además, se incorporan motivos melódicos que actúan como pedales aportando a la armonía de los temas. El uso de *lead-ins*, *tails* y *clichés*, es una contribución al detalle contrapuntístico de los arreglos.

La interpretación de los arreglos en la parte vocal, también asume un papel importante; los cambios en la respiración, fraseo, terminaciones de frase y expresión, serán aspectos que suministrarán otro color a los arreglos.

1. En el caso de la obra de Aleks Sintek, “Por volverte a ver” (2001), los arreglos se encuentran representados por el cambio de tonalidad; mientras que en la canción original se encuentra en *La bemol*, el arreglo se ha transportado medio tono descendentemente, es decir a *Sol*. La forma se ha mantenido en A-B-A1-B1, siendo constituida la parte A por la estrofa y la parte B por el coro. En la parte A, la voz es la encargada de llevar la melodía principal

acompañada únicamente por la guitarra acústica, el bajo y la guitarra se incorporan paulatinamente conforme termina la segunda frase del período. Antes de iniciar la B, existe un puente de 4 compases, que es marcado por la batería y da la pauta para el inicio en la parte B.

En el coro o parte B, la característica principal es la de variar con la rítmica de la obra, reduciendo a la mitad el tempo de la obra, el que posteriormente regresaría al tempo normal. La guitarra eléctrica ocupa un factor rítmico importante: su rasgado es representativo del funk y marca contratiempos que aportan en gran medida a la sensación rítmica final.

En A prima, la utilización de *tails* y *lead-ins*, le da continuidad a la melodía, interactuando con ella y creando un estilo contrapuntístico que aporta a la armonía del arreglo. Posteriormente, en la parte B prima, el tempo de la obra se duplica y la densidad armónica aumenta; el bajo realiza figuraciones rítmicas acopladas al bombo de la batería, la guitarra eléctrica efectúa un colchón armónico ejecutando acordes que se forman con la tónica y la dominante, es decir con intervalos de quinta justa. La culminación de la obra se da sobre un solo acorde, la guitarra eléctrica realiza una escala descendente y al final, un golpe sincopado en el acorde de Em7 da el final a la obra.

2. Dentro de los arreglos para el tema de Fito Páez, “Dar es dar”, se han establecido cambios en cuanto a dinámica, puesto que la ejecución de la obra está en un tempo más rápido. La tonalidad, así como la figuración rítmica de la batería y el bajo, se han mantenido igual al original; sin embargo, se han incluido pasajes y detalles melódicos que componen una textura diferente en la canción.

En la parte A, la guitarra realiza pedales que alternan protagonismo con la voz, estos pedales sobresalen cada vez que la voz finaliza una frase. La guitarra acústica cumple un papel acompañante; si bien no realiza motivos melódicos u *obligatos* dentro del score, su función es dar cimiento a los demás instrumentos, realizando una rítmica definida sobre los acordes de la progresión, muy peculiar de las obras realizadas en el pop.

“Todo se transforma” es un tema movido y alegre, y no muy denso en cuanto a instrumentación se refiere. La tonalidad y la rítmica no se han variado respecto del tema

original, la instrumentación se ha disminuido en donde solo intervienen guitarra acústica, guitarra eléctrica y bajo, realizando la base armónica donde se mueve la voz. La primera estrofa está marcada por el ritmo de la guitarra que asiste a la voz, en el pre coro se incorpora un motivo melódico que se repite constantemente una vez por compás, y es reproducido por la guitarra eléctrica. En el coro, se suma el bajo marcando las tónicas de cada acorde, y realizando llamados y movimientos escalísticos para proporcionar mayor fluidez a la obra.

El trabajo de arreglos se concluye con el tema, “Aquello que me diste” de Alejandro Sanz, obra que originalmente consta de una introducción, estrofas, pre coro, coro y puente. El arreglo propuesto, inicia con la estrofa donde la voz ejecuta la letra y es acompañado por un arpeggio de guitarra acústica. Posteriormente, realiza un pequeño interludio con la melodía de la introducción y la misma progresión de las estrofas. En esta sección, la guitarra lleva la melodía, la guitarra el acompañamiento y el bajo marca las tónicas de cada acorde, dotando de cuerpo a la progresión.

Luego de realizar estas dos partes, la obra realiza una repetición de la estrofa con mayor intensidad en dinámica y mayor movimiento de la parte orquestal, aumentando el matiz, puesto que la batería se incorpora con un ritmo lento de balada pero que sirve de base para el movimiento de los demás instrumentos. El pre coro de la canción inicia con la relativa menor de la tonalidad en la que trabajamos; en nuestro caso, la tonalidad es Re mayor, y el pre coro estaría en Si menor.

Uno de los recursos a los que se ha acudido en el coro de este tema, es la técnica *two-five*; los acordes de la progresión original se han mantenido, incluyendo simplemente en los espacios de tiempo, los grados II y V de la tónica a la cual se quiere llegar. El tema vuelve al mismo interludio ejecutado entre estrofas, y posteriormente en la II estrofa -al igual que el tema original- se dobla el tempo de la canción, y las figuraciones en los acompañamientos disminuyen, generando un colchón armónico que acompaña a la voz.

El solo improvisado, lo realiza la guitarra eléctrica sobre las escalas apropiadas para la tonalidad manejada, aunque se sugiere movimiento sobre las escalas de Re mayor o Re pentatónica mayor. A continuación, el tema regresa al tempo original y ejecuta el pre coro, obviamente con mayor matiz y diferente figuración que el primer pre coro. El coro es la parte

con la que termina el arreglo, regresando nuevamente al doble de tempo, además las guitarras y bajo realizan los acordes del tema con el papel acompañante de la voz.

Las canciones escogidas para el trabajo de arreglos, ya contienen originalmente rasgos de géneros como el blues y el jazz, motivo por el cual gran parte de la música popular proviene de estas grandes ramas musicales. Sin embargo, se ha incluido material propio de cada género como la improvisación, el uso de rasgados en contratiempo característico del funk, uso de efectos como distorsión y *delay* en la guitarra, incluso el formato de banda para la interpretación de las obras es limitado, usado comúnmente en el rock clásico y en las primeras composiciones de blues.

El siguiente es un cuadro comparativo que demuestra características de cada obra en cuanto a instrumentación y la estructura formal.

CUADRO COMPARATIVO			
Detalle Obra	Instrumentación	Tonalidad/ Forma	Armonía (progresiones)
“Por Volverte a ver”/Aleks Sintek	<ul style="list-style-type: none"> • Batería • Bajo • Guitarra eléctrica • Teclado • Sintetizador • Piano • Voz • Secuencia 	<p>Tonalidad: Ab</p> <p>Forma: A-B-A-B</p>	<p>A: (I-III-IV-I-V)-(I-III-[IIIm-V]-IV-[IIIm-V]- “IIIb”-V.</p> <p>B: I-III-[II-V]-IV-[II-V]- IIIb- (II-v)IIb-V</p>

“Dar es dar” / Fito Páez	<ul style="list-style-type: none"> • Batería • Bajo • Piano • Guitarra acústica • Percusión menor • Voz 	Tonalidad: A Forma: A-B-C	A: (I-V-VI-V-IV-I-V) B: (IV-V-VI-III) C: (I-(v7)-VI-V-IV-V)
“Aquello que me diste”/ Alejandro Sanz	<ul style="list-style-type: none"> • Batería • Bajo • Guitarra eléctrica • Guitarra acústica • Sintetizador • Secuencia • Percusión menor • Voz 	Tonalidad: Eb Forma: A-B-C	A: (I-V-VI-V-IV-I-II-V) B: (VI- III- IV-I-V-) C: (I-III7-VI-V-IV-(v7)-II-V)
“Todo se transforma”/Jorge Drexler	<ul style="list-style-type: none"> • Batería • Bajo • Guitarra clásica • Sintetizador • Voz 	Tonalidad: A Forma: A-B	A: (I-VI-I-VI-I-VI-I-VI-II-V7-II-V7-II-V7-II-V7) Coda: (I-VI-II-V7) B: (I-VI-I-VI-I-VI-I-I7-II-II7M-II7m-V-II-V7)

TABLA 1.- Cuadro comparativo de instrumentación, tonalidad y progresiones armónicas.

En cuanto a instrumentación, puede observarse como casi todas las obras seleccionadas para realizar los arreglos, contienen un formato *banda de rock* como base, muy regular en las obras pop. Cada tema incluye instrumentación variada, de acuerdo al estilo de cada tema y artista. Todas las tonalidades de los temas son mayores, y contienen formas

llanas, con un máximo de tres partes por canción, rasgo muy común en la música pop, jazz, blues, funk y rock, debido a que son temas que duran entre 3 y 5 minutos, muy diferente a lo establecido en la música académica. En el caso de “Aquello que me diste” y “Dar es dar”, estas presentan la misma forma ternaria simple.

La armonía de las obras elegidas realizan progresiones similares, manejados bajo una tonalidad establecida y realizando movimientos sobre los grados más relevantes de la misma.

En el caso del tema “Por volverte a ver”, realiza una progresión tradicional tratada bajo los grados principales de la tonalidad; en este caso, la progresión: (I-III-IV-I-V); posteriormente, realiza una repetición de la misma parte añadiendo acordes de paso y una pequeña modulación momentánea a la tonalidad “Si mayor” realizando las cadencias *two-five* para resolver en cada uno de los grados principales de la tonalidad; es decir, ejecuta el siguiente patrón: Ab- Cm –(Ebm- Ab7)- Db-(C#m-F#)- B- Eb7. En el coro, efectúa básicamente los mismos movimientos, añadiendo una coda al final que consta de una modulación de B hacia A, y luego regresa al acorde dominante de tonalidad inicial: Ab- Cm –(Ebm- Ab7)- Db-(C#m-F#)- **B-** (Bm-E)- A- Eb7.

“Dar es dar” utiliza un patrón armónico muy común en las baladas, generando movimiento por los principales grados de la tonalidad. En la estrofa realiza la siguiente progresión armónica: A-E- F#m- E- D- A/C#- E. Para el pre coro, parte del cuarto grado, de esta manera: D- E- F#m-C#m- D- A/C#- E. Finalmente, en el coro realiza una pequeña tensión usando el tercer grado(C#m) como acorde de séptima de dominante del sexto grado o relativa menor: A- “**C#7**”- F#m – E- D- E.

En el caso de “Aquello que me diste” de A. Sanz, el manejo de la armonía se da sobre criterios simples de creación. De la misma manera que “Dar es dar”, parte con patrones tradicionales de la tonalidad y realiza el mismo movimiento tonal desde otra tonalidad (Eb): (I-V-VI-V-IV-I-II-V), añadiendo un acorde más, representado por el segundo grado (Fm), generando una sensación armónica exactamente igual, a excepción del final. El pre coro es representado por una progresión que parte desde el VI grado en el siguiente orden: Cm- Gm- Ab- Eb –Bb.

El coro presenta el mismo esquema que el coro del tema “Dar es dar”. Se puede observar en el cuadro comparativo, que los movimientos comprenden el mismo orden. Sin embargo, realiza pequeños cambios al final, como lo es la utilización del acorde de dominante del II grado, en este caso “C7”: Eb- G7- Cm- Bb- Ab- “C7”- Fm- Bb.

El tema “Todo se transforma” ocupa esencialmente los siguientes 4 grados de la tonalidad: I-II-V-VI. Este presenta una armonía muy repetitiva al igual que la melodía; los motivos melódicos que se mueven sobre la armonía no presentan mayor diferencia entre unos y otros, el registro melódico es muy reducido, comprendido en una octava de la escala de la tonalidad.

En el coro realiza una progresión que contiene un movimiento cromático dentro de ella: (A-F#m- A- F#m- A- F#m- A- A7- **Bm- Bm7+ - Bm7**- E- Bm7- E – A.)

En cuanto armonía se refiere, el factor común de los cuatro temas analizados es el uso de progresiones tradicionales encadenadas, manejados sobre los grados principales de cada tonalidad, además del uso de acordes de séptima de dominante que resuelven en los grados menores de las escalas (II-III-VI) y que aportan a la evolución de la armonía. Otro recurso común es el uso del *two- five*, recurso que es usado frecuentemente en las cadencias o modulaciones de las obras.

CAPÍTULO 2: PRODUCCIÓN ORIGINAL

2.1 Caracterización general de las composiciones

Dentro del repertorio original, las técnicas compositivas de cada uno de los temas han sido tomadas en base al análisis de las obras de referencia. Aspectos como instrumentación, ritmo, progresiones armónicas, expresividad, entre otros, sobresalen como recursos primordiales que se generan dentro de cada tema.

Las obras creadas presentan un compás 4x4, todas bajo el mismo formato de banda de rock, con similar densidad instrumental que varía de acuerdo a cada fragmento de la canción. El cambio de matiz es otra herramienta común que dota de dinámica a cada obra.

Las líricas de los 6 temas compuestos, al igual que los temas tomados como referencia, están recreados bajo el contexto de amor, donde predominan figuras literarias comunes conduciendo las frases a la idea principal de cada canción. La función principal de la composición instrumental es servir de soporte y formar un solo colchón armónico, en donde los únicos movimientos melódicos los realiza el componente vocal; sin embargo, en ciertos fragmentos la guitarra eléctrica se sale del contexto armónico, para realizar figuraciones simples con motivos melódicos repetitivos que complementan la mezcla final cuando la voz realiza las pausas respectivas.

El factor común en todas las obras, es el uso frecuente de la cadencia *two-five* como enlace entre progresiones. De la misma manera, todas las composiciones contienen solo de guitarra a manera de interludio, las que desembocan en coros finales o secciones que concluyen las obras. Por otro lado, la forma de las canciones son Ternarias, divididas en estrofa, coro y puentes o solos.

2.1.1 Análisis formal y ornamental de una obra como ejemplo de modelo de estudio

▪ “Sobre pisadas” / Damián Motoche Castro

“Sobre Pisadas” es un tema con rasgos del rock en español, influenciado por agrupaciones como Soda estéreo, Fito Páez o Canto del loco. La parte musical contiene facciones del rock nacional argentino y está plasmada para el formato de banda de rock manejado hasta el momento. Su armonía no contiene progresiones complejas; la simplicidad de las progresiones y líneas melódicas es uno de los objetivos de esta composición y de la misma manera, su ejecución no demanda altos grados de complejidad.

La lírica está llevada por diversas figuras retóricas de pensamiento como metáforas, hipérboles y analogías, las cuales están asentadas sobre un contexto de desamor, contrastando a su vez con la rítmica y la expresión alegre de su ejecución.

Dentro de su análisis formal, la obra contiene un carácter ternario dado por las partes A, B y C, representadas por la introducción, estrofa y coro respectivamente. La canción está dentro de la tonalidad Sol Mayor y su ritmo en un compás 4 x4.

En la parte A o introducción, y en casi toda la canción, la melodía está llevada por la progresión II-V-I-VI, en este caso (Am-D-G-Em), donde es muy notable el uso de la técnica *two-five* dentro de esta progresión:



The image shows a musical score for the song "Sobre pisadas". It features two staves: Bass (bottom) and E.Gtr. (top). The E.Gtr. staff has a blue arrow pointing from the first measure to the last, indicating a progression. The chords Am, D, G, and Em are indicated below the E.Gtr. staff. The Bass staff shows a melodic line in bass clef.

GRÁFICO 1.- Ejemplo musical N.1: Tema “Sobre pisadas”, autor Damián Motoche Castro, compases 5-8.

Dentro de este segmento tomado de la introducción, la guitarra eléctrica efectúa un motivo melódico repetitivo, en el cual funciona como pedal bajo la progresión antes mencionada. La guitarra acústica lleva la figuración tradicional de balada rítmica, y el bajo marca de la misma manera que el bombo de la batería, y además es parte fundamental del ritmo, no solo en la introducción sino de toda la obra.

En la parte A o estrofa, la intensidad de ejecución disminuye, y la progresión ejecuta una pequeña variación, repite los dos primeros acordes dos veces; es decir, realiza el siguiente orden: II-V-II-V-II-V-I-VI. Sin embargo, en la repetición de la estrofa regresa a la progresión normal. En esta sección, la guitarra eléctrica realiza con técnica *palm mute*¹⁵, que consiste en realizar un golpe con la palma de la mano derecha, al mismo tiempo que se pulsa con la púa las cuerdas, figuraciones rítmicas de negras alternando con contratiempos de negra entre compás, y en la repetición varía al momento que la progresión llega al I grado; en este caso Sol mayor, realizando un *lick* propio del blues, como se puede observar en la siguiente imagen.



The image shows a musical score for measures 21-24 of the piece 'Sobre pisadas' by Damián Motoche Castro. The score is written for four staves: Bass, E. Gtr. (Electric Guitar), Ac. Gtr. (Acoustic Guitar), and a vocal line. The key signature is one sharp (F#). The Bass staff shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The E. Gtr. staff features a melodic line with palm mutes indicated by 'x' marks over the notes. The Ac. Gtr. staff shows a chord progression: Am, D, G, and Em. The vocal line at the bottom shows a melodic line with eighth and sixteenth notes.

GRÁFICO 2.- Ejemplo musical N.2: Tema “Sobre pisadas”, autor Damián Motoche Castro, compases 21-24.

¹⁵ El Palm mute es una técnica que produce una modificación del timbre sonoro de una nota, impidiendo la vibración libre de las cuerdas mediante la palma de la mano derecha. Su objetivo: conseguir un sonido más apagado y percusivo (En: Única, José. (s/f). *Escuela de riffs*. Ed. Cit.).

En el coro, como se había mencionado anteriormente, la progresión mantiene el mismo orden, la diferencia es la línea melódica de la voz y la rítmica que generan los demás instrumentos. La voz, se mantiene bajo una figuración de corcheas y negras, que se repiten a manera de pregón en el coro:



GRÁFICO 3.- Ejemplo musical N.3: tema “Sobre pisadas”, autor Damián Motoche Castro, compases 29-32.

El tema realiza una repetición desde el inicio, simplemente cambiando la lírica, puesto que en el área instrumental no se realiza ningún cambio, más que el de matiz por cuestiones de evolución de la obra.

Luego de la repetición de los temas A-B y C, se ejecuta una parte muy importante que es la improvisación del solo por parte de la guitarra eléctrica, el cual sugiere dentro del score, efectuar movimientos con base en las escalas: Sol mayor, y las pentatónicas mayor y menor de la misma tonalidad. El uso de ambas escalas pentatónicas es un recurso muy peculiar dentro de las improvisaciones de las formas del blues. También se ha sugerido utilizar la escala de La menor dórica en ciertas secciones, puesto que la progresión del solo empieza por el segundo grado, en este caso, La menor.

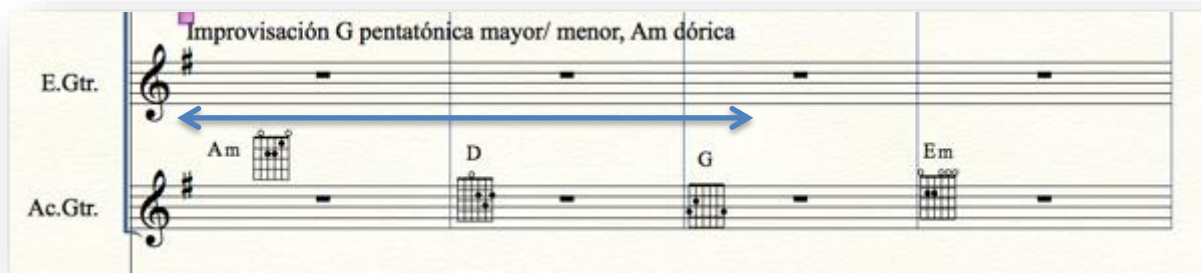


GRÁFICO 4.- Ejemplo musical N.4: tema “Sobre pisadas”, autor Damián Motoche Castro, compases 37-40.

La composición concluye con la repetición del coro en reiteradas ocasiones, variando la letra para la segunda repetición y aumentando el matiz debido al incremento de intensidad, paulatinamente, y a la expresión de la interpretación, la cual cumple un papel muy importante dentro de la presentación de esta composición.

2.1.2 Generalidades de las obras compuestas

Dentro de los detalles generales, cada uno de los temas contiene materia prima de los géneros establecidos al inicio del trabajo, es así que el rock, el funk y el blues han servido como pilares para la realización de estas fusiones con formas del pop. Como se ha mencionado anteriormente, la interpretación desempeña un rol muy importante en el resultado final de las obras, puesto que la expresión representa una de las características más relevantes del pop norteamericano, tomada como referencia para esta creación.

“Buscarte” es un tema compuesto recientemente, realizado en un ritmo moderado, con una armonía sencilla, que mantiene movimiento por los grados más importantes de la tonalidad; consta de tres partes, está en la tonalidad Re mayor, y un compás de 4x4. Presenta un introducción, donde la guitarra eléctrica realiza un movimiento sencillo melódico, un *Riff*¹⁶, basado en la escala pentatónica; este recurso es particular del blues y country. La estrofa realiza la progresión I-II-IV-V, con una pequeña coda representativa de la canción

¹⁶ Un riff es, a grandes rasgos, una línea melódica de acompañamiento de uno o dos compases que acompaña a una canción, principalmente en los géneros rock y metal, aunque se ve en otros estilos musicales (En: Alhambra guitarras. Ed. Cit.)

que lleva la parte principal de la letra con el verso *Voy a buscarte donde estés*, que realiza el movimiento (II-V-III-VI).



GRÁFICO 5.- Ejemplo musical N.5: tema “Buscarte”, autor Damián Motoche Castro, compases 9-10.

A partir de este movimiento armónico se realiza una repetición de la estrofa, en la cual la lírica es la única diferencia entre la primera y segunda repetición. Posteriormente, la parte B, representada por el coro, realiza un cambio de progresión: (IV-I-IV-I), en donde el bajo realiza un movimiento de semitono puesto que empieza en la tónica de la progresión, en este caso Sol; luego disminuye un semitono a F# que representa al tercer grado de Re, tomándolo como una inversión del acorde, posteriormente realiza repeticiones con cambios en la lírica y ligeramente en la melodía.



GRÁFICO 6.- Ejemplo musical N.6: tema “Buscarte”, autor Damián Motoche Castro, compases 25-27.

La obra vuelve a la introducción liderada por la melodía de la guitarra, realiza repeticiones en estrofa y regresa al coro o parte B, nuevamente. Luego de esto, se da paso a la parte C -que en nuestro análisis popular- es atribuida al puente de la obra. Empieza realizándose una modulación sin ningún tipo de encadenamiento un tono hacia arriba, con una melodía diferente a la realizada anteriormente. Sin embargo, la armonía ejecuta movimientos similares a las progresiones anteriores. Luego de esto, la obra da paso al solo en donde la guitarra, con un efecto de distorsión, realiza una melodía basada en la línea anteriormente mencionada “*voy a buscarte en donde estés*” y a partir de aquello, realiza variaciones añadiendo recursos expresivos como “bends”, vibratos y movimientos escalísticos pentatónicos.

Finalmente, se presenta nuevamente la parte B o coro, ya modulada un tono ascendentemente, y culmina repitiendo a manera de coda, la parte final del coro representado armónicamente por la progresión (IV-I-II-I) y líricamente, por la línea melódica que lleva el verso “*Con mi pobre corazón*”



GRÁFICO 7.- Ejemplo musical N.7: tema “Buscarte”, autor Damián Motoche Castro, compases 58-60

La canción “Sueño” es otra de las composiciones originales tomadas en cuenta para la realización de este proyecto. Consta de tres partes principales que son alternadas constantemente; una introducción que da inicio a la parte A marcada por la estrofa, una parte B representada por el coro y la parte C constituida por el solo de guitarra. En el aspecto de densidad instrumental, las guitarras eléctricas son de gran importancia puesto que los rasgados distorsionados y con efectos de repetición como el *delay*, dan el timbre buscado para complementar a los rasgos de rock que el tema propone.

Este tema es presentado con una pequeña introducción que realiza la progresión I-II (Mayor)- IV. Posteriormente, la estrofa inicia con la progresión IV-V-IV-V y culmina con una coda constituida por el siguiente movimiento: II-I-III-IV. Se efectúa una repetición de la estrofa, simplemente cambiando el componente lírico en la repetición. En la parte B o coro se realiza la misma progresión armónica de la introducción, y la melodía de la voz interpretada con movimientos lentos y un motivo melódico repetido reiteradamente.



The musical score for measures 20-22 of the song 'Sueño' is presented in three staves. The top staff is the vocal melody, starting at measure 20 with the lyrics 'ces y me duer mes en tus bra zos con tus la'. The middle staff is for the acoustic guitar (Ac.Gtr.), showing chords F, F, and C. The bottom staff is for the electric guitar (E.Gtr.), featuring a melodic line with various techniques like bends and tapping.

GRÁFICO 8.- Ejemplo musical N. 8: tema “Sueño”, autor Damián Motoche Castro, compases 20-22

El matiz y densidad armónica disminuye, realizando una repetición de toda la obra desde la introducción hasta el coro; para, con posterioridad, introducir la parte C o el solo de la canción protagonizado por la guitarra eléctrica, realizando movimientos por escalas pentatónicas y utilizando recursos expresivos como “bends”, “tapping”, entre otros. El final del tema está establecido por la repetición del coro y a continuación, por una pequeña variación melódica, teniendo como base la misma armonía del coro.

“Casi luz” representa de la misma manera, al repertorio original de la presentación. Consta de una forma binaria establecido por los versos y el coro; se encuentra dentro de un compás de 4 x 4 y en una tonalidad de mi menor. La canción se inicia con la guitarra electroacústica, la cual realiza una figuración de redondas con cada uno de los acordes que conforman la introducción; en este caso, la introducción estaría plasmada mediante los grados VI-III-V-I. Esta progresión armónica constituye el hilo conductor de la obra y está presente en las estrofas, interludio y solo de guitarra.

En el primer verso, la voz y el bajo se incorporan a la progresión: la voz sobre la lírica del tema y el bajo apoyando a la base armónica ejecutando redondas. En la segunda estrofa, la batería se une al bloque acordal con un ritmo ligero; el bombo, realizando la alternancia de un golpe a tiempo y uno sincopado, el Hi-hat marcando semicorcheas y el redoblante, por su lado, ejecutando negras en los segundos y cuartos tiempos de cada compás. En cuanto armonía se refiere, la segunda estrofa contiene una pequeña coda, formada por cuatro compases: los dos primeros en A7, el tercero en Am y el final en D. Los dos últimos acordes

de la coda forman la cadencia *two-five*, la cual nos lleva a la tonalidad del coro: en este caso, G mayor.

En el coro se realiza la siguiente progresión: **I-(II-V)-III- (II-V)-IV- I(2inv)- II- V**. Esta progresión es muy común en la música popular. Además, la batería aumenta su matiz proporcionando golpes en mayor intensidad y cambiando el timbre ejecutando golpes con el hi-hat abierto.

La segunda parte de la canción es igual a las estrofas de la primera parte, la única diferencia es el matiz más rico en intensidad, mediante la añadidura de la guitarra distorsionada y la variación de la lírica del tema. Posteriormente, se realiza el paso nuevamente por el coro y seguido del solo de guitarra eléctrica. Finalmente, se realiza un verso final con la armonía de la estrofa, en donde la voz realiza especies de pregones con parte de la letra inicial de la obra.

La siguiente composición realizada, lleva el nombre “Eres tú”, y es una canción que presenta notorios rasgos del funk; sus rítmicas en la batería, su soltura en el bajo y los rasgados de guitarra, aportan al timbre final que se quiere obtener. Esta obra está en un compás de 4x4 y una tonalidad de D mayor.

El inicio de la obra se da con una introducción rítmica por parte de la guitarra acústica, el bajo y la batería; sobre esta base, la guitarra realiza una melodía pedal que se repite con cada compás hasta iniciar la estrofa. Esta estrofa está marcada por una armonía simple que bordea los grados I y IV de la tonalidad, con una densidad instrumental media con bajo, guitarra y batería. En la repetición de la estrofa se añade la guitarra eléctrica, que realiza motivos melódicos pequeños sobre la escala pentatónica de la tonalidad.

En el pre coro se realiza una progresión diferente: (II-V)-III-IIM. Esta sección culmina con una coda, que tiene la forma del pasaje de la estrofa con el patrón I-IV-I, un recurso común en las formas del blues y country. En el coro, la progresión armónica toma la siguiente forma: I-V-IIIM-VI-V-IV-I-V. La guitarra eléctrica cambia su función; en lugar de realizar pedales melódicos, aporta a la rítmica con un rasgado que se acopla al bajo. Luego

del coro, se disminuye el matiz volviendo, a manera de interludio, a la misma armonía de la estrofa.

Posteriormente, se realiza la repetición del tema con el segundo verso, donde el acompañamiento musical es el mismo de la primera parte, alterando únicamente la lírica y el movimiento melódico de esta, a manera de variación. Luego del pre coro y coro de la segunda parte, se realiza el solo de guitarra eléctrica que se genera sobre la armonía del coro. Finalmente, se disminuye el matiz ejecutando un coro más sobre la misma armonía. La rítmica es marcada por redondas ejecutadas por todos los instrumentos, para concluir en la tónica de la tonalidad.

La última canción “Tu nombre”, es una balada con 3 partes: estrofa, coro, y puente. El tema se encuentra en un compás 4x4, y en una tonalidad de D mayor. Inicia con una introducción, con la progresión: VI-V-IV-I-III-VI-V. Esta progresión también es utilizada en las estrofas del tema. La primera estrofa contiene guitarra acústica, bajo, batería y voz. Al igual que en las demás composiciones, la guitarra eléctrica se incorpora en los pasajes posteriores, realizando motivos melódicos y en el coro reforzando el ritmo.

El pre coro lo inicia el IV grado, en este caso G mayor, estableciendo la siguiente armonía: IV-IIIM-VI-I-IV-III-V. El movimiento melódico de la voz tiene rasgos de música tropical, lo que contrasta con el género con el cual está realizado este tema; sin embargo, aporta al sonido final del tema. En el coro se realiza la progresión: I-V-IV-IVm-A. El Ritmo no presenta figuraciones complejas; la guitarra realiza un rasgado sin apagar el sonido ligándolo hasta el siguiente cambio de acorde, el bajo marcando figuración de negras y la batería, con un ritmo de balada rock.

La segunda parte del tema inicia con la repetición *Da capo* del tema, y luego del coro para dar paso al puente, donde modula a C mayor realizando el patrón: I-V-V / I-V-VIM-VIM. El sexto grado mayor de C es A, que a su vez funciona como V grado de la tonalidad inicial, a la cual regresa finalmente la canción con el solo de guitarra eléctrica. Finalmente, se realiza un coro disminuyendo la intensidad y el matiz de la canción, culminando y resolviendo la armonía en la tónica de la tonalidad.

2.1.3 Criterios interpretativos generales del repertorio para el concierto

El componente interpretativo que se realiza en el concierto, está marcado por un estilo que intenta recrear la fuente original de los temas con cierto grado de libertad en el aspecto de ejecución vocal. En este contexto, la respiración cumple un papel muy importante, puesto que aportará al timbre final que se quiere conseguir en la voz; el uso recurrente de melismas propone contribuir con rasgos del pop y soul, complementando con la expresión y el carácter energético con el cual la obra será interpretada.

El componente tímbrico instrumental está liderado esencialmente, por la calidez de las guitarras, las cuales cumplen un papel muy importante dentro de la creación de los temas y la elaboración de los arreglos, obteniendo cada uno de ellos, solos o pasajes en donde resaltan de la demás instrumentación.

La sección vocal se relaciona directamente con el componente instrumental, puesto que el género establecido del tema, la expresión, el fraseo y elementos de improvisación son recursos que las dos partículas comparten al momento de la interpretación de la obra.

Una de las características esenciales dentro del ámbito interpretativo es la inclusión de la improvisación en segmentos determinados en la partitura; si bien cada nota está cifrada dentro del pentagrama, se permite realizar aportaciones, siempre y cuando no se altere con la melodía y armonía de la obra.

Un recurso que es necesario señalar es el criterio de elaboración de las líricas, las cuales han sido elaboradas, en su mayoría, en contextos relacionados con los sentimientos. Éstas composiciones se han realizado mediante procesos lingüísticos que expresan las ideas que las composiciones quieren transmitir. La lírica comprende varios niveles; el significado de cada palabra, su sonido, la conexión con la melodía, con el ritmo, con el ambiente que crea la música y con la manera con la que se interpreta. Otro de los elementos que se usa constantemente dentro de las líricas, es la utilización de diversas figuras retóricas entre ellas la Hipérbole, el Símil, la Metáfora y la Analogía, que dotan el carácter poético a la composición.

Dentro del ámbito sonoro instrumental para la realización del concierto de grado, se han analizado aspectos como el estilo, el género y el color final de cada una de las composiciones y arreglos presentados, con el objetivo de utilizar los recursos instrumentales apropiados para la ejecución. El criterio de selección de la instrumentación presentada está constituidos principalmente por el estilo que se quiere marcar, en este caso un estilo con rasgos vintage, texturas rugosas y ambientes cálidos.

En base al estilo, el equipo instrumental escogido para este concierto esta conformado por una guitarra eléctrica Fender Telecaster, edición limitada 60 aniversario, mexicana , con conexión a pedales análogos; entre ellos un overdrive marca OCD, un delay marca Flashback, un compresor- sustainer marca Boss; todo este sistema es utilizado por poseer un timbre abundante en frecuencias graves que generan un sonido cálido, muy común en obras pop. Un bajo marca Lakland 55-02, con un pedal Aguilar Tone Hammer utilizado en la grabación y un amplificador Ampeg BA115 como monitor; una guitarra electroacústica Fender Ron Emoray Loyalty. Finalmente una batería marca Gretsch, modelo Renown 57, serie Motor City Blue.

CONCLUSIONES

El presente trabajo consistió en componer 6 obras y realizar arreglos de 4 obras de música pop-fusión para ser interpretadas en el concierto de grado. El proyecto estuvo basado principalmente, en el enfoque analítico que buscó la información necesaria para constatar tendencias y procesos musicales actuales que influyen en la creación de música pop fusión y además, en los aspectos técnicos e interpretativos relacionados a la ejecución del repertorio.

El estudio técnico interpretativo de las obras escogidas sirvió para conceptualizar los arreglos, y a través de esta investigación, se determinaron los recursos armónicos y melódicos tomados en cuenta para el arreglo final de cada obra. Por otro lado, se sintetizaron las técnicas y criterios compositivos a utilizar. De la misma manera, se realizó un análisis histórico de grupos o solistas que han trascendido en el género pop, para contextualizar la postura estilística en los arreglos y las composiciones sugeridas en el trabajo. El análisis de documentos, sobre tratados de armonía, cumplió un papel relevante dentro del estudio contextual para la creación de obras de este género, con el objetivo de obtener fundamentos en la elaboración de arreglos y adaptaciones musicales del repertorio a interpretar. Paralelo a este proceso, se estudiaron diferentes versiones sonoras para construir un ideal estético concordante en las obras seleccionadas para el repertorio.

Con el sustento en los documentos ya mencionados, se pudo favorablemente, llegar a cumplir con los objetivos planteados al inicio de este trabajo: la creación de las 6 obras en estilo pop, fusionados con otros géneros. Unido a ello, dentro del marco compositivo de este trabajo, se elaboraron arreglos en 4 temas del repertorio popular, tomando en cuenta los parámetros generales dentro de las técnicas clásicas y tradicionales de composición, y los recursos generados de las audiciones y análisis de los temas escogidos como referencia.

Derivado de todo lo anterior, se pueden obtener varias resultantes en cuanto a cuáles son las técnicas para componer un tema pop-fusionado con formas del jazz, blues, funk y rock. Como característica esencial para la composición de obras de este tipo, cabe señalar que no presenta un orden establecido. Se puede hablar de tres casos específicos:

1. Componer primero la armonía y luego añadir, la melodía y la letra.
2. Realizar la melodía y la letra, luego la armonía

3. Efectuar la lírica, y luego añadir la melodía y armonía.

En el primer caso, toda la música se edifica en base a la armonía; es decir, se parte de una progresión de acordes específica, a la cual se le añade una melodía que puede ser creada simultáneamente con la letra; es decir, la letra y la melodía se conjugan, tomando en cuenta la métrica y la figuración que se desea crear, con las sílabas y acentos de cada palabra. Se considera necesario, tomar en cuenta la concordancia entre el acento melódico y el de cada palabra.

En el segundo caso, la composición estaría girando alrededor de la melodía. Las líricas son adaptadas a los movimientos melódicos ya creados, buscando palabras que puedan ser introducidas fácilmente, sin cambiar el sentido de lo que se quiere decir en el tema. La armonía, de la misma manera, se acopla a la melodía. Usando este recurso, la armonía puede tornarse más compleja, dando pauta a modulaciones o pasajes que pueden incluir criterios atonales/tonales, debido a la libertad que se genera por depender de un movimiento melódico establecido.

Finalmente, uno de los casos posibles dentro de la composición de música pop, es que la música se realiza en función de la lírica. Se trata de la creación de las palabras y versos que conforman la canción. Posteriormente, la melodía se interconecta con las sílabas de cada palabra y al mismo tiempo, construye un movimiento horizontal que establece finalmente las características de la obra. Simultáneamente, se realiza la base armónica que servirá de apoyo para que la melodía adquiera el discurso sonoro planteado en el objetivo.

Dentro del ámbito formal, las estructuras más comunes para la realización de obras pop, es sin duda, el uso de la forma binaria y ternaria. En el caso de la forma binaria, se exponen 2 secciones representadas por la estrofa y el coro respectivamente, obviamente considerando que la melodía principal es la figurada por la voz. Las introducciones, interludios, puentes y solos instrumentales, donde no interviene el componente vocal, son tomados como pasajes pertenecientes a cada una de las partes de la obra.

Por otro lado, se considera que la forma ternaria está representada por las estrofas, coros y -añadiendo en este caso- puentes vocales, que sirven de nexo entre las secciones de la

canción. Un caso común es el uso del puente como camino hacia la modulación; generalmente, consiste en una re exposición del coro de la obra, aumentando la tonalidad.

Una de las características de la música pop, rock, el funk y el blues, es la de poseer métricas sencillas, usando compases simples. Por otro lado, las armonías no presentan densidades muy saturadas, proporcionando esa llaneza particular a este tipo de música. Las armonías parten del manejo del sistema tonal, generando progresiones que se manejan por los grados más relevantes de las tonalidades trabajadas. La utilización de recursos armónicos como el *two-five* o el uso de acordes de paso son técnicas empleadas como herramientas que contribuyen a la fluidez del tema.

Una de las etapas más importantes de la creación de temas pop-fusión, es la elaboración de la melodía. Se propone partir de melodías básicas, que paulatinamente se pueden desarrollar de acuerdo con el avance la creación de la obra. Un apoyo válido es el uso de una progresión predeterminada como base para la construcción de la melodía, provocando movimientos por los grados más importantes de la tonalidad. En la melodía, se recomienda partir de lo más elemental, sin llegar a la saturación, tomando en cuenta que los silencios también forman parte de la melodía y que esta debe acoplarse métricamente a un guión lírico.

A la par de la creación del tema en sí, se va definiendo el género que se quiere plasmar, incluyendo facciones peculiares, como por ejemplo: progresiones armónicas del blues, rítmicas características del funk, solos de guitarra del rock, arreglos corales pertenecientes al góspel, arreglos armónicos originarios del jazz, entre los más relevantes.

Una vez obtenida la canción en su fase primaria, lo demás es producción del tema, en el cual intervienen aspectos de definición de instrumentación, arreglos, solos instrumentales, que proporcionarán el timbre final de la producción sonora a la cual se quiere llegar.

El aporte más significativo para la correcta realización de este trabajo compositivo, ha sido la labor conjunta de varias actividades, las cuales han reforzado y facilitado el quehacer musical. La lectura es, y siempre será, considerada un recurso importante dentro del desarrollo del léxico y la creatividad con las líricas. La audición analítica de obras referentes y el estudio de, repertorio, según el objeto de estudio, han permitido la familiarización con el

género; el manejo de armonías, recursos melódicos, forma, densidad instrumental, matices, componentes expresivos e interpretativos, entre otros, han sido estudiados y practicados constantemente.

Otro de los aspectos que ha facilitado la obtención del objetivo, es sin duda el hecho de estar desde hace varios años, inmiscuido en el quehacer musical y en el género pop en sí. Esto ha estimulado las destrezas en el ámbito interpretativo y técnico.

Se pueden considerar como dificultades relevantes, la falta de documentación en cuanto a la composición de música pop; sin embargo, se ha tomado como referencia el material tradicional académico en cuanto a la terminología, y técnicas de composición y orquestación.

De todo esto, se han podido obtener varias enseñanzas, en base a los objetivos del trabajo; se ha extendido el ámbito cognitivo relacionado con las formas musicales estudiadas, en nuestro caso el pop, blues, jazz, funk y rock. Las destrezas en el espacio compositivo han alcanzado un mayor nivel en comparación al presentado previo a la realización de este trabajo. Otro de los aportes está constituido por el desarrollo de la creatividad en cuanto al manejo de las líricas, así como del componente informático referente a la edición de partituras con el programa *finale*¹⁷; el correcto uso de los procesos de producción, grabación y planificación de la logística del concierto final, han ampliado el campo profesional como músico instructor.

Si bien la producción de los temas musicales pertenece a un contexto práctico, la elaboración de los mismos han sido realizados bajo el análisis e investigación estructural de los temas referentes; por esta razón, se establece como recomendación, tomarse el tiempo necesario para la asimilación y la correcta familiarización mediante la audición de los temas inmiscuidos, para luego realizar los respectivos análisis formales y disipar cualquier duda en cuanto al estilo musical que se está interviniendo.

¹⁷ Finale es un programa increíblemente flexible para la transcripción, la notación, la reproducción y la publicación de música. Incorporando elementos de un procesador de textos, un diseñador de gráficos, un secuenciador y un programa de diseño de página, este programa tiene el potencial de ayudar a producir más música -tanto impresa como reproducida de manera más rápida. (tomado de: Make Music, 2014. Ed. Cit.)

En general, a manera de autoevaluación, se considera haber cumplido con las expectativas iniciales, pues desde cierto punto de vista, realizar composiciones y arreglos resulta un trabajo complejo, tomando en cuenta las circunstancias personales. Sin embargo, el trabajo compositivo pretende ampliar el repertorio popular local aportando tendencias y el sello artístico característico, basado en la interpretación y manera de ejecución.

Los caminos de investigación que abre el presente trabajo, pueden estar relacionados con análisis de obras musicales en estilo fusión, así como la indagación de aspectos sociales que influyen en la creación de este tipo de música.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguiló, I. (s.f.). “El loop: Desterritorialización de la canción”. *A parte rei: Revista de filosofía*. (U. d. Salvador, Ed.) Recuperado el 02 de 05 de 2016, de:
<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/loop.pdf>
- Alhambra guitarras. (s.f.). Recuperado el 10 de 03 de 2017, de
<http://www.alhambrasl.com/es/blog/37/tocar-la-guitarra:-que-es-un-riff.html>
- Bedrossian, P. R. (2010). “Qué es la música gospel”. *Wordpress*. Recuperado el 20 de 01 de 2017, de: <https://pablobedrossian.wordpress.com>
- Berendt, J. E. (1998). *El jazz: de Nueva Orleans a los años ochenta*. (J. J. Jas Reuter, Trad.) Fondo de Cultura Económica de España.
- Blues Vibe. (2012). *Blues Vibe*. Recuperado el 05 de 08 de 2016, de La sintaxis del blues:
<https://bluesvibe.com/2012/04/21/la-sintaxis-del-blues/>
- Calderón, T. (2013). *Formas y estilos musicales*. Obtenido de Musica Pop:
<https://formasylestilosmusicales.wordpress.com/2013/05/22/pop-rock/>
- Crea Música . (s.f.). *creamusica.com*. Recuperado el 02 de 05 de 2016, de
http://www.creamusica.com.ar/Licks_pentatonicos.htm
- Freire, C. (2013). Géneros de la música popular. *Apuntes de las clases de Generos de la música popular en la carrera de Instrucción Musical de la Universidad de Cuenca*. Cuenca, Azuay, Ecuador.
- Gabis, C. (2006). *Armonía Funcional* (Melos ed.). Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.
- García Lorca, F. (1922). *Poemas del cante jondo*. En: Fundación Federico García Lorca, Madrid, España.
- González López, A. D.; Rodríguez Matos, A. Á. & Hernández García, D. (2011). *El concepto zona de desarrollo próximo y su manifestación en la educación médica superior cubana*. Recuperado el 25 de Abril de 2016, de www.bvs.sld.cu:
http://www.bvs.sld.cu/revistas/ems/vol25_4_11/ems13411.htm
- Guerrero, J. (2012). “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización”. *Revista transcultural de música* , 22.
- Hispasonic. (s.f.). Recuperado el 01 de 02 de 2017, de La reverb y otros efectos:
<https://www.hispasonic.com/tutoriales/reverb-otros-efectos/749>

- Infante, B. (2010). *Orígenes de lo Flamenco y secreto del cante jondo* (J. de Haro Artes plásticas, S.L. ed.). (J. d. Andalucía, Ed.) Andalucía, España.
- Kawakami, G. (1975). *Guía práctica para arreglos de la música popular*. Yamaha Music Foundation.
- Kotler, P., & Armstrong, G. (2013). *Fundamentos del Marketing Sexta Edición*. México DF: Pearson.
- Lamberti, D. (s.f.). *Comentario del mes de Diciembre*. Obtenido de <http://www.daniellamberti.com/images/ensamble.pdf>
- López, L. (s.f.). *Nacion Funk*. Recuperado el 10 de 01 de 2017, de Nacio Funk: <http://www.nacionfunk.com/seminarios/el-funk-segun-lalo-lopez-2/>
- Martínez, A. (s.f.). Vintage Classic tone. Recuperado el 05 de 05 de 2016, de http://www.vintageclassictone.com/index.php?option=com_content&view=article&id=4&Itemid=19
- Make Music. (2014). *Finale tutorials*. Recuperado el 20 de 05 de 2017, de Finale, Quick references guide: <https://usermanuals.finalemusic.com/FinaleMac/Content/Finale>
- Pereira Salas, E. (1957). *Historia de la Música en Chile (1850- 1900)*. (Vol. 1). (U. d. Chile, Ed.) Santiago, Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile.
- Pianored. (2000-2010). *Pianored*. (Pianored) Recuperado el 04 de 04 de 2016, de <http://www.pianored.com/historia-musica-pop.html>
- Reflections, N. P. (s.f.). *Composición musical*. Obtenido de <https://www.pta.org/files/15-16%20Rules%20Music%20Composition%20SPA.pdf>
- Ruso, R. C. (2001). "El concepto de desarrollo próximo: Una interpretación". *Revista Cubana de psicología* , 18.
- Schoenberg, A. (1989). *Fndamentos de la composición musical*. Madrid: Real musical.
- Única, J. (s.f.). *Escuela de riffs*. (J. Única, Productor) Recuperado el 20 de 02 de 2017, de Escuela de riffs: <http://escueladeriffs.com/12-palm-mute/>
- Urbano, J. D. (1976). *Diccionario musical para el aficionado*. Buenos Aires: América Norildis Editores S.A.I.C.F.I y A.
- Valdéz, R. L. (s.f.). *La Música Pop en Español: Industria Artificial y de entretenimiento*. Obtenido de www.acatlan.unam.mx/multidisciplina/file.../146/multi-2013-04-04.pdf



Warner Music Spain. (2014). *Jorge Drexler*. Recuperado el 13 de Abril de 2016, de Jorge Drexler: www.jorgedrexler.com/bailarenlacueva

ANEXOS

4.1 Partituras score de todo el repertorio

Score

Por volverte a ver

Aleks Sintek
Arreglo: Damian Motoche Castro

Voice

mf Nos fa lla ron dos pa la-bras, y sa ber nos per do nar que

Classical Guitar

Electric Guitar

Bass Guitar

Drum Set

Cl. Gtr.

E. Gtr.

Bass

D. S.

©

Por volverte a ver

2

7

fal ta ba hu mil dad, Y pu se — 3 — tán to-es fuer zo-en ser el pri me — 3 — ro-en ha blar, que

Cl. Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.

10

cuán do-uno se tre ve-estar de ya, tar de ya.

Cl. Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.

pp

Por volverte a ver

3

13

f vol ver te-a ver hoy da

Cl. Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.

f

G rasgado balada

mf

16

ri a me dia vi da por vol ver te-a ver y re cu pe rar el tiem po que se

Cl. Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.

Gmaj7

Bm7

Dm7

G7

Por volverte a ver

4

19

me-es ca po y de cir lo sien to u na-y o tra vez, no me

Cl. Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.

C Cm7 F7 Bbmaj7



22

sir ve la ra zon si tu no-es tás, si no-es tás a

Cl. Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.

Bbm7 D#7 Gbmaj7 D7



Por volverte a ver

5

25

qui. *mf* Nos fa lla ron dos pa la bras, y sa

Cl. Gtr. *Cmaj7* *Cmaj7*

E. Gtr. *mf* *mf*

Bass *mf*

D. S. *mf*

28

ber nos per do nar — que fá cil — é ra ha ber di — cho lo sien to Son dos

Cl. Gtr.

E. Gtr.

Bass

D. S.

Por volverte a ver

6

31

sen ci llas pa la bras, fá ci les de pro nun ciar, — quién las di — ce pri me ro — sue le

Cl. Gtr.

E. Gtr.

Bass

D. S.

34

ser quién á ma más, y-a mar es — dar lo to do — sin pe dir, y-es pe

Cl. Gtr.

E. Gtr.

Bass

D. S.



2

te-a ver, y-a prenda no que rer tan to-y a que rer me jor y de

Cl. Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.

8
43

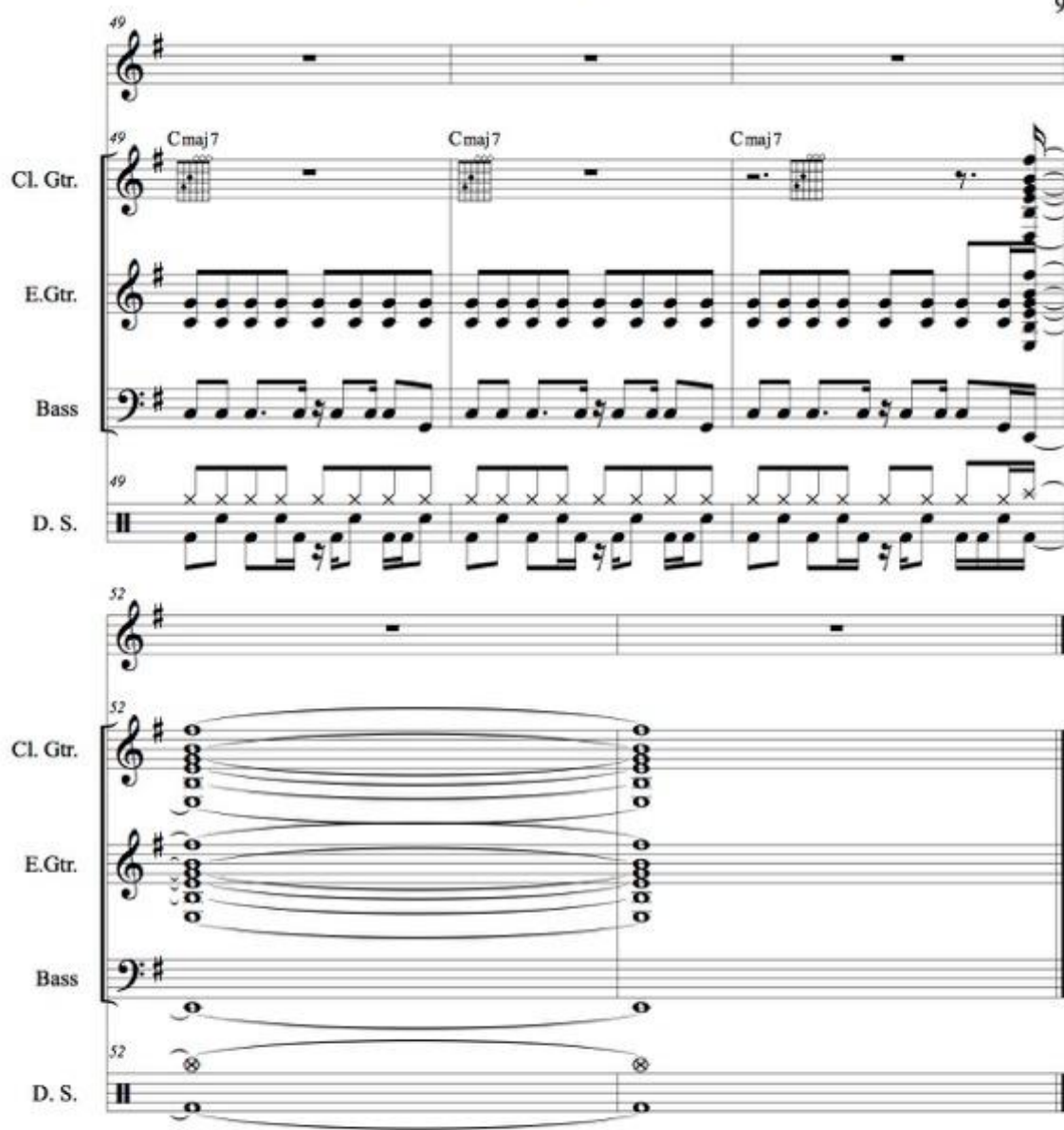
cir lo sien to-a mor per dó na me, no me sir ve la ra zón si tú no-es

Cl. Gtr.

Cm7 F7 Bbmaj7 Bbm7 D#7

Por volverte a ver

9



Musical score for the piece "Por volverte a ver", starting at measure 49. The score is written for five instruments: Cl. Gtr. (Classical Guitar), E. Gtr. (Electric Guitar), Bass, D. S. (Drum Set), and a vocal line (indicated by a treble clef staff with a key signature of one sharp). The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system covers measures 49 to 51, and the second system covers measures 52 to 54. The Cl. Gtr. part features a Cmaj7 chord in measures 49, 50, and 51. The E. Gtr. part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Bass part features a rhythmic pattern of eighth notes. The D. S. part features a rhythmic pattern of eighth notes. The vocal line is present in measures 49, 50, and 51, but is not shown in measures 52, 53, and 54.

Score

Dar es dar

Fito Páez

Arreglo: Damián Motoche Castro

Score for "Dar es dar" by Fito Páez, arranged by Damián Motoche Castro. The score is in 4/4 time and features five staves: Voice, Electric Guitar, Acoustic Guitar, Bass Guitar, and Drum Set.

First System:

- Voice:** *p* Dar es dar y no fi jarmen e llay su ma ne radeactuar y no mar car las car tas simplemente dar
- Electric Guitar:** *p* Rasgado balada
- Acoustic Guitar:** *p* Chords: A, E, F#m, F#m/E, D, A/C#, Bm, E
- Bass Guitar:** *p*
- Drum Set:** *p*

Second System (Measures 5-8):

- Voice:** Dar es dar y no de cir lea na die si que dar seo es ca par. Dar es dar y no ex pli car lea na die no hay na da que ex pli car.
- E. Gtr.:** *p*
- Ac. Gtr.:** Chords: A, E, F#m, F#m/E, D, A/C#, Bm, E
- Bass:** *p*
- D. S.:** *p*

©

Autor: Damián Motoche Castro

2 Dar es dar

9

mf Hoy el mun do me pre gun ta del por que por que por que por que da vuel ta la rue da por que no
Hoy los tiem pos van a mil y tuela ho co ra zón ya ho cap- ta co mo an tes las pul sio

E.Gtr.

Ac.Gtr.

Bass

D. S.

12

se de te ne yo te di go que dar es dar. *p* Dar y-a-mar
nes del a mor yo te di go que dar es dar.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

Bass

D. S.

12

p

Dar es dar 3

mi ra ne na-ha ce lo fá cil uh dar es dar. Dar lo que ten go to

—do me da da da da da da da no cuen to-el vuel to siem pre-es de más da da da

E.Gtr.

Ac.Gtr. F#m E D A/C# B7 E A C#7

Bass

D. S.

4
24

Dar es dar

Ad libitum

mf

da da da da. *mf* Dar es dar es so la men te-u na ma ne ra de-an dar

E. Gtr.

Ac. Gtr.

Bass

D. S.

28

Dar es dar, lo que re ci bes es tam bién li ber tad

E. Gtr.

Ac. Gtr.

Bass

D. S.

mf

Dar es dar 5

32

— Cuando—estoy per di do—unpo co lo co por a hí —siempre—hayal guiencontus o jos es per ando

E.Gtr.

Ac.Gtr.

Bass

D. S.

32

36

me—has ta—elfin — por que dar es dar dar — y—a mar

E.Gtr.

Ac.Gtr.

Bass

D. S.

36

C#m D A/C# Bm E A C#7

Dar es dar

6
40

gra cias ne na por tu vi da-u na vez más dar es dar *f* Dar lo que ten go to

E.Gtr.

Ac.Gtr.

Bass

D. S.

44

do me da da da da da da da da. no cuen to-el vuel to siem pre-es de más da da da *rit.*

E.Gtr.

Ac.Gtr.

Bass

D. S.

44

Dar es dar 7



The musical score is for the song "Dar es dar" and consists of five staves. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 7/8. The score begins at measure 48. The vocal line (top staff) has the lyrics "da da da da da" under the first five measures. The electric guitar (E.Gtr.) line has a melodic line in the first five measures and a sustained chord in the last two. The acoustic guitar (Ac.Gtr.) line has chords labeled Bm7, F dim7, and A. The bass line has a melodic line in the first five measures and a sustained note in the last two. The double bass (D.S.) line has a rhythmic pattern of eighth notes in the first five measures and a single note in the last two.

Score

Todo se transforma

Jorge Drexler

Arreglo: Damián Motoche Castro

 $\text{♩} = 90$

Score for "Todo se transforma" by Jorge Drexler, arranged by Damián Motoche Castro. The score is in 4/4 time, key of D major (two sharps), and tempo is 90 beats per minute.

The score includes staves for Voice, Acoustic Guitar, Electric Guitar, and Electric Bass. The Acoustic Guitar part is marked *mf* (mezzo-forte).

The lyrics are: *Tu be so schi zo ca lor lue goel ca lor mo — vi mien to lue go go*

The score is divided into two systems. The first system shows the first three measures. The second system shows measures 4 through 6, with the Acoustic Guitar part continuing and the Electric Guitar and Electric Bass parts remaining silent.

©

Autor: Damián Motoche Castro

2 Todo se transforma

7 *r 3*

ta de su dor que schi zo va por lue go vien to queen un rin con de la rio ja mo viól as

Ac.Gtr.

E.Gtr.

E.B.

10

pa deun mo li no mien tras se pi sa bael vi no que be bió tu bo ca ro ja tu

Ac.Gtr.

E.Gtr.

E.B.

Todo se transforma

3

13

bo ca ro jaen^{la} mí a la co pa que gi raen mi ma ³ño y mien tras el vi ño ca lá su pe que

Ac.Gtr.

E.Gtr.

mf

E.B.

16

—deal gun le ja — no rin con deo tra ga la xia el a mor que me — da rí as — trans for

Ac.Gtr.

E.Gtr.

mf

E.B.

Autor: Damián Motoche Castro

4 Todo se transforma

19

ma do vol ve rí a un dí a a dar te las gra cías ca da u no *f* da lo que re ci be

Ac.Gtr.

E.Gtr.

E.B.

22

lue go re ci be ño que da na daes mas

Ac.Gtr.

E.Gtr.

E.B.



Todo se transforma

5

25

sim ple no hay³o tra nor ma na da se pier de to do se trans for

Ac.Gtr.

E.Gtr.

E.B.

28

mf

to do se trans for ma

Ac.Gtr.

E.Gtr.

E.B.

Autor: Damián Motoche Castro

6

Todo se transforma

31

p el vi no que pa gue yo con a quel eu roi — ta lia — no quecha bíaes

31

Ac.Gtr.

E.Gtr.

E.B.

34

ta doen un — va gón an tes dees tar en — mi ma no yan tes de e soen to ri no yan tes

34

Ac.Gtr.

E.Gtr.

E.B.



The musical score is written for a vocal line and three guitar parts: Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Electric Guitar (E.Gtr.), and Bass (E.B.). The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 31 and ends at measure 33. The second system starts at measure 34 and ends at measure 36. The vocal line features a melody with triplets and slurs. The guitar parts provide harmonic support with chords and melodic lines, including triplets in the electric guitar and bass parts. Dynamics include a piano (*p*) marking in the electric guitar part at measure 33.

Todo se transforma

7

37

de soen to noen pra to don dchi cie ron mi za pa to so brel que cac ríael vi — no za

Ac.Gtr.

E.Gtr.

E.B.

40

pa to quen u nías ho ras bus ca re bajo tu ca — ma con las luces de lau ro ra jun toa

Ac.Gtr.

E.Gtr.

E.B.

8 Todo se transforma

43

tusan da lias pla nas que com pras *mf* tca que lla vez en sal va dor de bahí a don dea

Ac.Gtr.

E.Gtr.

E.B.

46

otro dis tel amor que un día yo *cresc.* te de vol ve ri a ca da u no *f* da lo que re ci be

Ac.Gtr.

E.Gtr.

E.B.

Todo se transforma

9

49

luc go re ci be ³bo que da na daes mas

Ac.Gtr.

E.Gtr.

E.B.

52

sim ple nohay³o tra nor ma na da se pier de to do se trans for

Ac.Gtr.

E.Gtr.

E.B.



Autor: Damián Motoche Castro

10 Todo se transforma

55 *mf* to do se trans for ma

Ac.Gtr.

E.Gtr.

E.B.

58 *rit.* to do se trans for ma

Ac.Gtr.

E.Gtr.

E.B.



Todo se transforma

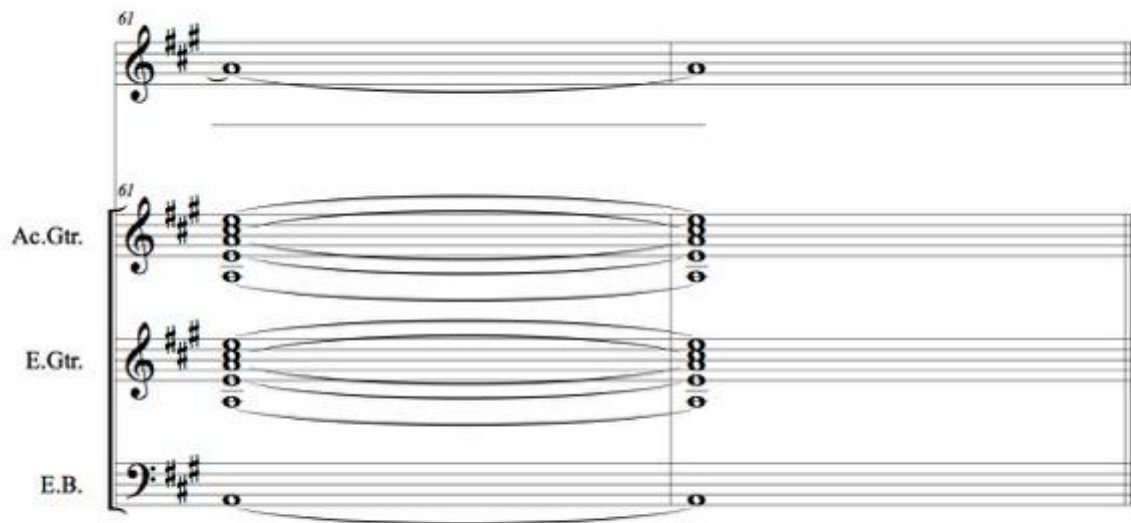
11

61

Ac. Gtr.

E. Gtr.

E.B.



Score

Aquello que me diste

Alejandro Sanz

Arreglo: Damián Motoche Castro

$\text{♩} = 140$

Voice

p In men sas tem pes ta des tu ma noy la mí a tienesa! go no

Acoustic Guitar

p

Electric Guitar

Drum Set

Electric Bass

5

se que es hay tan to de me ló di coen tu fan ta sia yun

Ac. Gtr.

E. Gtr.

D. S.

E. B.

©

Autor: Damián Motoche Castro

Aquello que me diste

2
8

to que de mis te rio — mi lí mi te. con ser voal gu nas co sas que no de be ria — lo se —

Ac.Gtr.

E.Gtr.

D. S.

E.B.

p

12

que pue do ha cer — A — to dos nos o cu rre la mo no to nía — nos ga

Ac.Gtr.

E.Gtr.

D. S.

E.B.

Aquello que me diste 3

16

— na la ba ta lla — al gu na vez.

Ac.Gtr.

E.Gtr.

p

D. S.

E.B.

21

mf Por

Ac.Gtr.

E.Gtr.

D. S.

E.B.

4
26
Aquello que me diste

26
e so vi da mí — a por el dí a dí a — po en se ñar mea ver el cie lo mas a zul — por ser

Ac.Gtr.
mf

E.Gtr.
p

D. S.
mf

E.B.
mf

30
com pa ñe ray dar me tue ner gí a — no ca been u na vi da — mi gra

Ac.Gtr.

E.Gtr.

D. S.

E.B.

Aquello que me diste 5

33

ti tud— Por a guan tar mis ma los ra tos y ma ní as— por con

Ac.Gtr.

E.Gtr.

D. S.

E.B.

36

ser var se cre tos en nin gun ba úl quie ro ser— por u na vez— ca

Ac.Gtr.

E.Gtr.

D. S.

E.B.

6 Aquello que me diste

40 paz de ga nar — y de per der — per do na si me ves per der la

Rasgado balada

Ac.Gtr. 40 Bm7

E.Gtr. 40

D. S. 40

E.B. 40

44 com pos tu ra — en se rio tea gra dez co queha yas si do mñi a — si

Ac.Gtr. 44 F#m7 G D A

E.Gtr. 44

D. S. 44

E.B. 44

Aquello que me diste 7

47 ves que mi can cion a ca so no re sul ta a vi sa mey re co jo la me lan co li a me

Ac.Gtr. 47 Bm7 F#m7 G D A

E.Gtr. 47

D. S. 47

E.B. 47

51 lan co li a Te de ja réu nai lu sion en vuel taen

Ac.Gtr. 51 D

E.Gtr. 51

D. S. 51

E.B. 51

8 Aquello que me diste

55 u na pro me sa dee ter na pa sión u naes pe ran za pin ta daen un mar

Ac.Gtr. 55 C#dim7 F# Bm7 Am D

E.Gtr. 55

D. S. 55

E.B. 55

58 de car tón Un mun do nue vo que si gue don deun di a lo

Ac.Gtr. 58 G F#dim7 B7 Em7

E.Gtr. 58

D. S. 58

E.B. 58

Aquello que me diste 9

61

pu sis— te tue res e sa mu jer por quien me sien toe se hom bre— ca

Ac.Gtr. 61 A D C#dim7 F#

E.Gtr. 61

D. S. 61

E.B. 61

64

paz de que rer vi vien do ca da se gun do la pri me ra vez sa bien do

Ac.Gtr. 64 Bm7 Am D G

E.Gtr. 64

D. S. 64

E.B. 64

10
67

Aquello que me diste

que me qui sis — te y to doa que — llo que me dis — te —

Ac. Gtr. 67 F#dim7 B7 Em7 A *mf*

E. Gtr. 67 *mf*

D. S. 67 *mf*

E. B. 67 *mf*

71

Ac. Gtr. 71

E. Gtr. 71

D. S. 71

E. B. 71



Autor: Damián Motoche Castro

12
83

Aquello que me diste

com pa ñi a dea que llo que me dis te ba joel cie loa zul Por

Ac.Gtr.

E.Gtr.

D. S.

E.B.

86

a guan tar mis ma los ra tos y ma ní as Pr con ser var re cuer dos que me

Ac.Gtr.

E.Gtr.

D. S.

E.B.

Aquello que me diste 13

89

guar das tu quie ro ser por u na vez ca paz de ga nar y de

Ac.Gtr. F#m G D Em

E.Gtr.

D. S.

E.B.

93

per der

Ac.Gtr. A D A Bm

E.Gtr. *ff* (Solo Improvisación D)

D. S. *ff* *ff*

E.B. *ff*

14
97

Aquello que me diste

Ac.Gtr.

E.Gtr.

D. S.

E.B.



101

Per don sial gu na vez guar de la com pos tu ra en se

Ac.Gtr.

E.Gtr.

D. S.

E.B.



Aquello que me diste 15

104

rio tea gra dez co queha yas si do mí a — com pren do queha go tas te to da

Ac.Gtr. 104 G D A Bm7

E.Gtr. 104

D. S. 104

E.B. 104

107

tu dul zu ra — pe ro no me pi das ni ña la me lan co li a — me

Ac.Gtr. 107 F#m7 G D A

E.Gtr. 107

D. S. 107

E.B. 107

Aquello que me diste

16
110

lan co li a Te de ja réu nai lu sión en vuel taen

Ac.Gtr. 110 *f* D

E.Gtr. 110 *f*

D. S. 110 *f*

E.B. 110 *f*

114

u na pro me sa de ter na pa sión u naes pe ran za pin ta daen un mar

Ac.Gtr. 114 C#dim7 3fr. F# Bm7 Am D

E.Gtr. 114

D. S. 114

E.B. 114

Aquello que me diste 17

117 *3*
de car tón Un mun do nue vo quee xis te don deun di a lo

Ac.Gtr. 117 *G* *F#dim7* *B7* *Em7*

E.Gtr. 117

D. S. 117

E.B. 117

120 *3*
pu sis te tue res e sa mu jer por quien me sien toe se hom bre ca

Ac.Gtr. 120 *A* *D* *C#dim7* *F#*

E.Gtr. 120

D. S. 120

E.B. 120

18 **Aquello que me diste**
123

paz de que rer vi vo ca da se gun do la pri me ra vez sa bien do

Ac.Gtr. 123 Bm7 Am D G

E.Gtr. 123

D. S. 123

E.B. 123

126 que me qui sis te y to do a que llo que me dis te

Ac.Gtr. 126 F#dim7 B7

E.Gtr. 126

D. S. 126

E.B. 126

Aquello que me diste 19

129 *rit.*

Ac. Gtr.

E. Gtr.

D. S.

E. B.





Sobre pisadas

Damián Motoche Castro

c

Autor: Damián Motoche Castro

2
7

Sobre pisadas

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.



10

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.



Sobre pisadas 3

13

An das so bre pi sa das, con el mun do-en tu-es
De sa fian do al vien to, co rres so bre mie

Ac.Gtr. Am D Am

E.Gtr. palm mute

Bass

D. S.

16

he pal da, te die ron fuer za pa ra tum bar lo to
he ri das en tan so loun mo men to a ca ri cias

Ac.Gtr. D D D

E.Gtr.

Bass

D. S.

4 **Sobre pisadas**

19

doa tu pa so
to da mi vi da. vas de trás de tu
si tu vie raun po

Ac.Gtr. 19 G Em Am

E.Gtr.

Bass

D. S. 19

22

som bra tu pla gae u naa me na za vi va
co de ti, no es ta rias pe ran do a mo rir

Ac.Gtr. 22 D G Em

E.Gtr.

Bass

D. S. 22

Sobre pisadas 5

25 no pa sa mas deu na ho ra ya tra vie sas mi sa li
es a sí co mo ten go que vi vir es a sí es a sí.

Ac.Gtr. Am D G

E.Gtr.

Bass

D. S.

28 va mien tras el mun do ca da dí a pe saun po co mas no de jas hue
Am D

Ac.Gtr. Em Am D

E.Gtr.

Bass

D. S.

6 Sobre pisadas

31

lla si ca mi nas pa re ces vo la ar sien la no chees tas des pier ta gol

Ac.Gtr. 31 G Em Am

E.Gtr.

Bass

D. S. 31

34

pe as mi puer ta tein tro du ces en mi cuer po me ha ces re gre sar

Ac.Gtr. 34 D G Em

E.Gtr.

Bass

D. S. 34

Sobre pisadas 7



The musical score is divided into two systems, each spanning three measures. The key signature is one sharp (F#). The first system begins at measure 37. The Acoustic Guitar (Ac. Gtr.) part has a treble clef and shows chords Am, D, and G. The Electric Guitar (E. Gtr.) part has a treble clef and includes the instruction 'Improvisación G dórica/pentatónica.' with a forte (f) dynamic. The Bass part has a bass clef and features a melodic line with a mezzo-forte (mf) dynamic. The Double Bass (D. S.) part has a bass clef and shows a rhythmic pattern with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system begins at measure 40. The Acoustic Guitar (Ac. Gtr.) part has a treble clef and shows chords Em, Am, G, and D. The Electric Guitar (E. Gtr.) part has a treble clef and is silent. The Bass part has a bass clef and continues the melodic line. The Double Bass (D. S.) part has a bass clef and continues the rhythmic pattern.

8
43

Sobre pisadas

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

D. S.

43

G

Em

Am

46

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

D. S.

46

D

G

Em



The musical score is for a piece titled "Sobre pisadas". It is written for four instruments: Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass, and Drums (D. S.). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 8 and ends at measure 43. The second system starts at measure 46 and ends at measure 59. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The Acoustic Guitar part has chords G, Em, and Am in the first system, and D, G, and Em in the second system. The Electric Guitar part has a single note F# in the first system and a single note F# in the second system. The Bass part has a continuous eighth-note pattern in the first system and a continuous eighth-note pattern in the second system. The Drums part has a continuous eighth-note pattern in the first system and a continuous eighth-note pattern in the second system.

Sobre pisadas 9



49

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.

52

mie ntras el *f*mun do ca da dí a pe saun po co más no de jas hue

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.

52

f

10
55

Sobre pisadas

lla si ca mi nas pa re ces vo lar___ sien la no chees tas des pier ta gol

Ac.Gtr. 55 G Em Am

E.Gtr.

Bass

D. S. 55

58

pe as mi puer ta tein tro du ces en mi cuer po meha ces re gre sar e___ res

Ac.Gtr. 58 D G Em

E.Gtr.

Bass

D. S. 58



Sobre pisadas 11

61

rei na de tuim pe río co ra zón muy se río da meun po co de tus be sos haz lo

61

Am D G

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

61

D. S.

64

sín mis te río e s ta bas pre pa ra daen tuin va sión ca lla da aho ra se

64

Em Am D

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

64

D. S.

12
67

Sobre pisadas

que con mi vi da na da se rai gual.

Ac.Gtr. 67 G Em

E.Gtr.

Bass

D. S. 67



The musical score is for a piece titled "Sobre pisadas". It features five staves: a vocal line, an acoustic guitar (Ac.Gtr.) line, an electric guitar (E.Gtr.) line, a bass line, and a double bass (D. S.) line. The key signature is one sharp (F#). The vocal line starts at measure 12 and continues through measure 67, with the lyrics "que con mi vi da na da se rai gual." written below it. The acoustic guitar line has a G major chord at measure 67 and an E minor chord at measure 68. The electric guitar line has a single note at measure 67 and a chord at measure 68. The bass line has a single note at measure 67 and a chord at measure 68. The double bass line has a single note at measure 67 and a chord at measure 68.

Score

Sueño

Damián Motoche Castro

$\text{♩} = 100$

Voice

Acoustic Guitar

Electric Guitar

Bass Guitar

Drum Set

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

D. S.



©

Autor: Damián Motoche Castro

2 Sueño

7

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

D. S.

mf cuan do mial maes ca
Con un ar ma blan

10

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

D. S.

pa ca de no po der dor mir es cu cho vo ces dean
me lle van ha cial mar me lle van al lu gar

G F G Dm

Sueño

14

tes que me in vi tan a mo rir
don de tus a las des

1. 3

Ac.Gtr. C maj7 Em7 F maj7

E.Gtr.

Bass

D. S.



17

can zan sin más a pa re

17 F maj7 C D

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.

f *ff*



4
20

Sueño

ces — y me duer mes en — tus bra zos — con tus la

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.

23

D bios — en mu de F ces — y no quie ro des — per — Em

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.

$\text{♩} = 100$ Sueño 5

26

tar

Ac.Gtr. C D F

E.Gtr.

Bass

D. S. *ff*

29

Ac.Gtr. F C D

E.Gtr.

Bass

D. S.



Sueño

6
32

mf me ha blas a la ca

Ac.Gtr. 32 F F Em F mf

E.Gtr. 32 mf

Bass 32 mf

D. S. 32 mf

35

ra ex tra ña si tua ción es cu cho vo ces dean

Ac.Gtr. 35 G F G Dm

E.Gtr. 35

Bass 35

D. S. 35

Sueño 7

39 tes que me in vi tan a mo rir sin

Ac. Gtr. 39 Cmaj7 Em7 Fmaj7

E. Gtr.

Bass

D. S. 39

42 más a pa re ces y me duer

Ac. Gtr. 42 C D F

E. Gtr.

Bass

D. S. 42 *ff*

Sueño



The musical score for 'Sueño' is written for five parts: Vocal, Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass, and Double Bass (D. S.). The score is divided into two systems, each starting at measure 45. The first system covers measures 45 to 47, and the second system covers measures 48 to 50. The vocal line includes lyrics in Spanish. The guitar parts feature chords and melodic lines, while the bass and double bass parts provide a rhythmic foundation. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, and dynamic markings.

45

mes en tus bra zos con tus la bios en mu de

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

D. S.

48

ces no que ro des per tar

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

D. S.



Buscarte

Damián Motoche Castro

c

Autor: Damián Motoche Castro

Buscarte

dis-te rit moal mun do que per dióel com pas y se cru zó *mf* voy a bus car te don des tes

Ac.Gtr. *mf*

E.Gtr. *mf*

E.B. *mf*

D. S. *mf*

voy a bus-car-te don des tés

Ac.Gtr.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Buscarte 3

13 pa ra ver si e ra cier to que to do pa sa es que al mi rar tu ca ray
 Pa ra ser cio rar me que no hay ras tro de lo cuer do amor voy a na - li zar mi vi da el

13 Ac.Gtr. D Em G A D Em
p

13 E.Gtr. *p*

13 E.B. *p*

13 D. S. *p*

16 tan to que men cien - del al - ma voy a bus car - te don - des tes
 tiem po que per di sin voz

16 Ac.Gtr. G A Em A F#m Bm7
mf

16 E.Gtr. *mf*

16 E.B. *mf*

16 D. S. *mf*

Voz *mf*

Buscarte

4
19

Te da-ré mis lo-cu-ras mis dí as mia yer un be-so con o-jos a-bier-tos

Ac.Gtr. 19 Em A D D#dim7 Em A

E.Gtr.

E.B.

D. S. 19

22

e - vi-tan-doel rui-do-soes-tre llar _ voy a bus car te don des tés

Ac.Gtr. 22 F#m Bm7 Em A D D#dim7

E.Gtr.

E.B.

D. S. 22

Buscarte 5

25 *f* y — noim por — ta si nohay pa la bra de tu bo - ca — por - que con - ti - go — el sí

Ac.Gtr. *f* G D/F# G D/F# G D/F#

E.Gtr. *f* G D/F# G D/F# G D/F#

E.B. *f*

D. S. *f*

28 len - cio cal - ma mis la ti dos con ti go — se meol vi da loa pren di doy que te vas

Ac.Gtr. G D/F# G D/F# Em D/F#

E.Gtr. G D/F#

E.B.

D. S.

6 Buscarte

31 con mi po - bre co - ra zón

Ac.Gtr. G D/F# Em D/F# G D/F#

E.Gtr.

E.B.

D. S. 31

34 1.

Ac.Gtr. Em A Rasgado balada D Em G A

E.Gtr. mf

E.B. mf

D. S. 34 mf



37 Buscarte 2 3 7

f si voy aen lo que cer

Ac.Gtr. D Em G A E F#m

E.Gtr. *f* E F#m

E.B. *f*

D. S. *f*

40 3 3 3 3

te pido que sea con mi goa mor si vas aen lo que cer deja tus a las y ven con mi go que

Ac.Gtr. G#m F#m E F#m G#m B

E.Gtr. G#m F#m E F#m G#m B

E.B.

D. S.

8 Buscarte

43

eh eh

Ac.Gtr. F#m B E C#m F#m B

E.Gtr. SOLO

E.B.

D. S. f

46

Ac.Gtr. E E7 F#m B E C#m

E.Gtr.

E.B.

D. S. 46



Buscarte 9

49

Ac. Gtr. F#m B E E7 A E

E. Gtr.

E. B.

D. S.

y noi por ta si nohay

52

Ac. Gtr. A E A E A E

E. Gtr.

E. B.

D. S.

pa la bra de tu bo ca por que con ti go el si len cio cal ma mis la tidos

10 Buscarte

55 con ti go se meol vi da loa pren di doy que te vas ah ah

Ac.Gtr. 55 A E F#m E A E

E.Gtr.

E.B.

D. S. 55

58 con mi po bre co ra zón oh oh con mi po bre co ra zón

Ac.Gtr. 58 F#m E A E F#m E

E.Gtr.

E.B.

D. S. 58

Buscarte 11



61

con mi po bre co ra zón

Ac.Gtr. A E F#m E A E

E.Gtr.

E.B.

D. S.

64

Ac.Gtr. F#m B E

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Score

Casi luz

Damián Motoche Castro

Score for "Casi luz" by Damián Motoche Castro. The score is in 4/4 time and features five staves: Voice, Acoustic Guitar, Electric Guitar, Bass Guitar, and Drum Set. The Acoustic Guitar part begins with a *mf* dynamic marking. The first four measures show the initial musical ideas for each instrument.



Continuation of the score for "Casi luz". The second system shows measures 5 through 8. The Acoustic Guitar (Ac.Gtr.) and Bass parts continue their melodic lines. The Bass part includes a *mf* dynamic marking. The Electric Guitar (E.Gtr.) and Drum Set (D. S.) parts remain silent in this section.



©

Autor: Damián Motoche Castro

2 Casi luz

9

mf ca-si luz ca-si miel sen tada en los a bis mos de la na da.

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.

13

e lla se fue no re gresoa ver siha bí a al goaún por - quea guan tar

13

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.

Casi luz 3

17 ya ca da co — sa que vi vi mos — le pu-so lla-vey la rro jo — es

Ac.Gtr. 17

E.Gtr. *mf*

Bass

D. S. *mf*

21 que sus o — jos cuan do me ven le dan sa li — da a — mi la be rin to — y ne-ce-si -

Ac.Gtr. C G B7 Em D

E.Gtr. (Palm mute)

Bass

D. S. 21

4
25

Casi luz

to uh

Ac.Gtr. 25 A A A A

E.Gtr. A A A

Bass

D. S. 25

29

f ca da vez que va cías a sí mi vi-da a-pa-re- cel man-to ver - de de tus o-jos co mo un fan-tas-ma

Ac.Gtr. 29 G Am/F# B Em Dm7 G

E.Gtr. *f*

Bass *f*

D. S. 29 *f*

Casi luz 5

33 que — me va ma tar — queab sur doin ten-tar u na vez más y — si tu

Ac.Gtr. 33 C G Am D Am D

E.Gtr. 33

Bass 33

D. S. 33

37 te vas — es pe jis mo de — mi vi da — quel tiem po no de ci — da dibu jar nos en un nue voa ma ne

Ac.Gtr. 37 G Am/F# B Em Dm7 G

E.Gtr. 37

Bass 37

D. S. 37

6 ⁴¹ Casi luz

cer — me va en lo — que — ce er no — no —

Ac.Gtr. ⁴¹ C G Bdim D

E.Gtr. ⁴¹

Bass ⁴¹

D. S. ⁴¹

⁴⁵ *p*

Ac.Gtr. ⁴⁵ C G B Em

E.Gtr. ⁴⁵ *p*

Bass ⁴⁵ *p*

D. S. ⁴⁵ *p*

Casi luz 7



49

Ac. Gtr. C G B Em

E. Gtr.

Bass

D. S.



53

mf ca-si-luz ca-si miel te le-vas de mi ma no len-ta-men - te.

Ac. Gtr. *mf*

E. Gtr. *mf*

Bass *mf*

D. S. *mf*

8
57

Casi luz

yes que — no sé a-ma-rrar - te pues tu mun — does tál re véz

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.



61

ya ca da co — sa que vi vi mos — le pu-so lla-vey la rro jo — es

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.



Casi luz 9

65 que sus o ——— jos cuan do me ven le dan sa li — da a — mi la be rin to — y ne-ce-si -

65 Ac.Gtr. C G B7 Em D

E.Gtr.

Bass

D. S.

69 to — uh —

69 Ac.Gtr. A A A A

E.Gtr.

Bass

D. S.

10
73

Casi luz

f ca da vez que va cías a sí mi vi - da a - pa - re - cel man - to ver - de de tus o - jos co - mo un fan - tas - ma

73

Ac. Gtr. *f* G Am/F# B Em Dm7 G

E. Gtr. *f*

Bass *f*

D. S. *f*

77

que me va ma tar que ab sur do in ten - tar u na vez más y si tu

77

Ac. Gtr. C G Am D Am D

E. Gtr.

Bass

D. S.

Casi luz 11

81

te vas — es pe jis mo de — mi vi da — ¿qué! tiem po no de ci — da dibu jar nos en un nue voa ma ne

81

Ac.Gtr. G Am/F# B Em Dm7 G

E.Gtr.

Bass

D. S.

85

cer — me va en lo — que — ce er uh — uh —

85

Ac.Gtr. C G Bbdim D

E.Gtr.

Bass

D. S.

SOLO
ff

12
89

Casi luz

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.

89

C G B7 Em

93

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.

93

C G B7 Em



The musical score is divided into two systems. The first system starts at measure 12 (labeled 89) and the second system starts at measure 93. Each system contains staves for Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Electric Guitar (E.Gtr.), Bass, and Drums (D. S.). The Acoustic Guitar part consists of a simple chordal accompaniment using C, G, B7, and Em chords. The Electric Guitar part features a melodic line with a triplet in the second measure of the first system. The Bass part provides a steady eighth-note accompaniment. The Drums part is a simple pattern of eighth notes. The title 'Casi luz' is centered above the first system.

Casi luz 13

97

La - si luz ca - si miel

97 C G B7 Em

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

D. S.

101

ca - si luz ca - si miel

101 C G B7 Em

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

D. S.

14
105

Casi luz

ca - si luz ca - si miel

Ac.Gtr. C G B7 Em

E.Gtr.

Bass

D. S. 105

109

ca - si luz ca - si miel

Ac.Gtr. C G B7 Em

E.Gtr.

Bass

D. S. 109



Score

Eres tu

Damián Motoche Castro

Score for "Eres tu" by Damián Motoche Castro. The score is in 4/4 time, with a tempo marking of ♩ = 90. The key signature is one sharp (F#).

The score includes staves for Voice, Acoustic Guitar, Electric Guitar, Bass Guitar, and Drum Set. The first system shows the initial measures, with the Acoustic Guitar playing a D chord, the Electric Guitar playing a D chord with a delay effect, and the Bass Guitar playing a D chord. The Drum Set plays a steady rhythm.

The second system shows the continuation of the piece, with the Acoustic Guitar playing a G chord, the Electric Guitar playing a D chord, and the Bass Guitar playing a G chord. The Drum Set continues its rhythm.

The score is marked with a copyright symbol (©) at the bottom.

Autor: Damián Motoche Castro

2
7

Eres tu

p e sa voz quemea-lien - ta des-per-tar cuan-doel

Ac.Gtr. *D* *D* *p*

E.Gtr.

Bass *D* *D* *p*

D. S. *p*

10

di - a ca - ba deem pe-zar e-res tu e-sa

Ac.Gtr. *G* *D* *G*

E.Gtr.

Bass *G* *D* *G*

D. S.

Eres tu 3

13

bri-saque-toca-mi co ra zón en mo men tos de de - si-lu-ci'ón e res tu

Ac.Gtr. D G D

E.Gtr.

Bass D G D

D. S.

16

— gres es - cla - va no tes ca paz de mi men te

Ac.Gtr. G C#dim F# Bm7 E

E.Gtr. C#dim F# Bm7 E

Bass G C#dim F# Bm7 E

D. S.

4
19 Eres tu

vue lo ba jo mea te rri zas fá cil-men - te ca-da día que pa-sa tea-mo más e-res

19 C#dim F# Bm7 E D

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.

22

lám - pa-raen mios cu-ri-dad tu. *f* por e-so

22 G D A

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.

Eres tu 5

25 yo por ti pue - do res - pi - rar, si noes - tás nohay - ai - re bue - no niun á

25 D A F#

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.

28 to - mo de tran - qui - li - dad, pu - ri - fi cas de ver - dad.

28 Bm A G Bm

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.

6 Eres tu ♩ = 90

31

Ac.Gtr. A D

E.Gtr. *p* palm mute (overdrive)

Bass *p* D

D. S. *p*

34

Ac.Gtr. G D D

E.Gtr.

Bass G D G

D. S.



Eres tu 7

37

an-do len - to des - pis ta doy de tu ma no — mi-roal cie loy se queen un

Ac.Gtr. D G D

E.Gtr.

Bass D G D

37

D. S.

40

se gun do mehaes lle-gar a lli — un chi qui llo queen su mun doi ma gi na rio, —

Ac.Gtr. G D G

E.Gtr.

Bass G D G

40

D. S.

8 **Eres tu**

43 asihe con-fia do-quea tu la do ma da ha ce daño. *mf* a-gua vi va tehas re-ga

Ac.Gtr. D G C#dim F#

E.Gtr. *mf* C#dim F#

Bass D G *mf*

D. S. *mf*

46 do en mi tie rra sin que rer lohas me jo-ra do mi co-se cha. ca-da

Ac.Gtr. Bm7 E C#dim F# Bm7 E

E.Gtr. Bm7 E C#dim F# Bm7 E

Bass Bm7 E C#dim F# Bm7 E

D. S. Bm7 E C#dim F# Bm7 E

Eres tu 9

49

día que pa - sa tea-mo más e-res lám - pa-raen mios-cu-ri-dad tu _____

Ac. Gtr. D G D

E. Gtr.

Bass D G D

D. S.

52

f es que yo por ti pue - do res - pi - rar si noes - tás

Ac. Gtr. A D A

E. Gtr. *f*

Bass A

D. S. *f*

10 Eres tu

55 nohay ai - re bue - no niun á to mo de tran - qui - li - dad pu - ri - fi -

55 F# Bm A G

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.

58 D

58 - cas de ver - dad por e - so

58 Bm A

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.

Eres tu 11

61 hoy ten tre - go mi ca mi nad de tu la do nohay a vis - mos ni fal -

61 D A F#

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.

64 - sos es - pe jis mos por que eh y eh eh! e sa

64 Bm A G Bm

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.

12 Eres tu

67

bri-sa que to-ca mi co-ra-zón... cuan do³ que maen min te rior tu

Ac.Gtr. A D

E.Gtr. Solo (Distorsión) *ff*

Bass

D. S. 67

70

Ac.Gtr. A F# Bm A

E.Gtr.

Bass

D. S. 70



Eres tu 13

73

Ac.Gtr. G Bm A

E.Gtr.

Bass

D. S.

76

y es que yo por ti pue-do res - pi - rar si no es - tás

Ac.Gtr. D A

E.Gtr.

Bass

D. S.

14
79

Eres tu

nohay ai - re bue - no niun á to mo de tran - qui - li - dad pu - ri - fi -

79 F# Bm A G

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

79

D. S.

D

82

- cas de ver - dad por e - so

82 Bm A

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

82

D. S.

Eres tu 15

85 hoy ten tre - go mi ca mi nad de tu la do nohay a vis - mos ni fal -

Ac.Gtr. D A F#

E.Gtr.

Bass

D. S.

88 - sos es - pe jis mos por que eh y eh! eh! e sa

Ac.Gtr. Bm A G Bm

E.Gtr.

Bass

D. S.

16 Eres tu $\text{♩} = 90$

91 *mf*

bri-sa que to-ca mi co-ra-zón... cuan do³ que maen min te rior tu D *mf*

Ac.Gtr. A *mf*

E.Gtr. *mf*

Bass D *mf*

D. S. *mf*

94

Ac.Gtr. G D G

E.Gtr.

Bass G D G

D. S.

Eres tu 17

97

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.



Score

Yo no te pierdo

Damián Motoche Castro

Score for "Yo no te pierdo" by Damián Motoche Castro. The score is in 4/4 time, key of D major (indicated by two sharps), and tempo is marked as ♩ = 75. The score includes staves for Voice, Acoustic Guitar, Electric Guitar, Bass Guitar, and Drum Set.

The first system shows the initial instrumental introduction. The Acoustic Guitar and Drum Set are marked with a piano (*p*) dynamic. The Electric Guitar and Bass Guitar are also present but have no notes in this section.

The second system shows the vocal entry. The Voice staff has lyrics: "es-ta-basen si-len-cio es - ta-bas es-con-dida". The Acoustic Guitar continues with a piano accompaniment. The Electric Guitar and Bass Guitar continue with their respective parts. The Drum Set continues with a steady rhythm.

The score includes a copyright symbol (©) at the bottom.

Autor: Damián Motoche Castro

Yo no te pierdo

2
7

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.

y se que lle-gas-tea le-grar-me la vida po e-soes que pre-sien-to



10

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.

pa - la - bras quen mi pecho gol - pea - rán ein - me - dia - ta - men - tel e -



Yo no te pierdo 3

12

- co me di-rá — tu nom *mf* A G# en el — que pien so ca — da no

Ac.Gtr. *mf*

E.Gtr. *mf*

Bass *mf*

D. S. *mf*

15

che — C#m E A seis le tras queal de cir — las mue ven mi hori zon — te — yar

Ac.Gtr. *mf*

E.Gtr. *mf*

Bass *mf*

D. S. *mf*

4 Yo no te pierdo

18

man la más lin da me lo día mí - a Yo

Ac.Gtr. F#m B B

E.Gtr.

Bass

D. S.



21

Yo te pierdo por que no es tan fá cil con ti nuar des pier to e

21

Ac.Gtr. E B

E.Gtr. f

Bass

D. S. f



6

Yo no te pierdo

29

no te pier do por que so bres cri bes el me jor

Ac.Gtr. E

E.Gtr.

Bass

D. S.

31

re cuer do tó ni ca de mial ma que re suel

Ac.Gtr. B

E.Gtr.

Bass

D. S.



Autor: Damián Motoche Castro

Yo no te pierdo

7

33

ves to — das las — can cio nes vuel ves re — la ti — vo loab

33

Ac.Gtr. A A

E.Gtr.

Bass

D. S.

35

so lu toen mi *mf* hay co sas quen la vi da

35

Ac.Gtr. Am B *mf*

E.Gtr.

Bass

D. S. *mf*



8 Yo no te pierdo

38 te mues-tran la sa-lida mi ra das quea-tra.pan y mar can tus días

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.

40 por e soes que ten tre go mi rui doy mi si-lencio

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.



Autor: Damián Motoche Castro

Yo no te pierdo 9

43 mi gar - gan - tay mis la - bios que no de jan de de - cir — tu nom -

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

D. S.

45 fre en el que pien so ca da no

Ac. Gtr.

E. Gtr.

Bass

D. S.

45

f

A

G#

f

f

f

10 Yo no te pierdo

47

che — seis le tras queal de cir — las mue

Ac.Gtr. C#m E

E.Gtr.

Bass

D. S.

49

ven mihori zon — te — yar man la — más lin da me — lo día — mí - a —

Ac.Gtr. A F#m B

E.Gtr.

Bass

D. S.

Yo no te pierdo 11

52 Yo **ff** no te pierdo por que noes tan fá cil con ti nuar

Ac.Gtr. B E E

E.Gtr. **ff** **ff**

Bass

D. S. 52 **ff**

55 des pier to e **ff** res ar mo ni a que me lle val sue ño rit

Ac.Gtr. B B A

E.Gtr.

Bass

D. S. 55

12 Yo no te pierdo

58

moen tus ca de ras que me vuel ve pre so de tus be sos yo

Ac.Gtr. A Am B

E.Gtr.

Bass

D. S.

61

no te pier do por que so bres cri bes el me jor

Ac.Gtr. E E

E.Gtr.

Bass

D. S.

Yo no te pierdo 13

63 re cuer do _____ tó ni ca de mial ma que re suel

63 B B

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

63 D. S.

65 ves to das las can cio vuel - ves re la ti vo loab so lu

65 A A

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

65 D. S.

14 Yo no te pierdo

67 to en mi so lo quie ro de le trear

Ac.Gtr. 67 Am B D

E.Gtr. 67 D

Bass 67

D. S. 67

70 te doel to doel día

Ac.Gtr. 70 A/C# A A

E.Gtr. 70 A/C# A A

Bass 70

D. S. 70

Yo no te pierdo 15

73 pro nun ciar te in vo car te ³ con tus letras in vo

Ac.Gtr. ⁷³ D A/C#

E.Gtr. ⁷³ D A/C#

Bass ⁷³

D. S. ⁷³

75 car te

Ac.Gtr. ⁷⁵ B B E

E.Gtr. ⁷⁵ *mf* B *f*

Bass ⁷⁵ *mf* *ff*

D. S. ⁷⁵ *mf* *f*



16 Yo no te pierdo

78

Ac.Gtr.

E

B

B

E.Gtr.

Bass

D. S.

78

81

Ac.Gtr.

A

A

A m

E.Gtr.

Bass

D. S.

81

Yo no te pierdo 17

84 *p* yo no te pierdo³ por que so hres cri bes el me jor

Ac.Gtr. B E E

E.Gtr.

Bass *p*

D. S.

84

87 re cuer do to ni ca de mial ma que re suel

Ac.Gtr. B B

E.Gtr.

Bass

D. S.

87

18
89

rit. Yo no te pierdo

ves to ____ das las ____ can cio vuel ves re ____ la ti ____ vo loab so lu

89 A A

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.

91

toen mi ____ loab-so - li - toen mi .

91 Am B

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Bass

D. S.